FILM

季刊フィルム

1968年10月25日発行

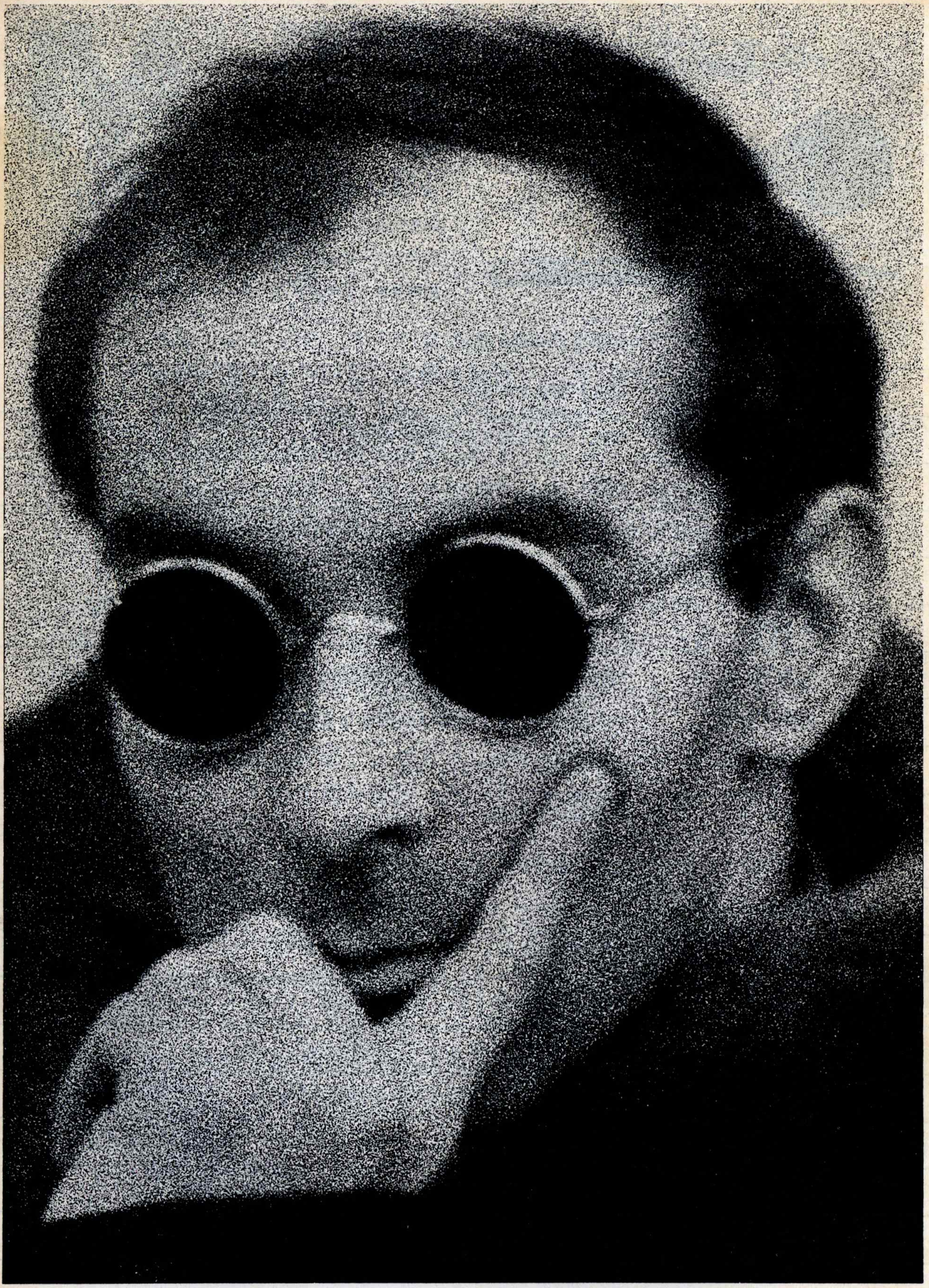
創刊号

特集1＝感覚の解放

特集2＝ジャン=リュック・ゴダール

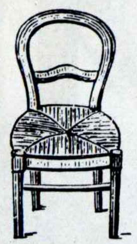


フィルムアート社

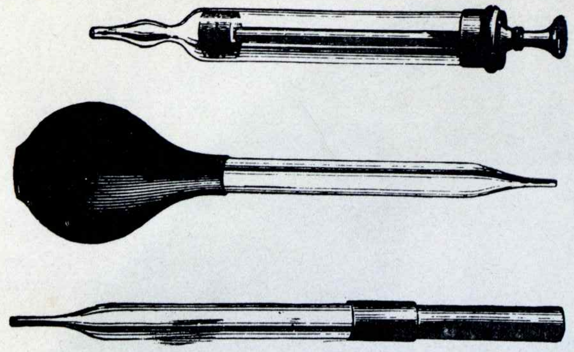


ジャン＝リュック・ゴダール　　Jean-Luc GODARD

発刊のことば



その時、突然、ぼくらは、今日の世界の迷路の真只中で、＜もうひとつの映画＞への意志にめざめていた。映画を観念として、理論として、思想として、感覚として、行動としてぼくらの生活の次元に放ち、映画の中にみずからとびこみ、その無限の無方向性の中であがきつつ、ぼくらは、まず、季刊＜フィルム＞を創った。もちろん、それは万里の長征の第一歩にしかすぎない。
今日、芸術のジャンルは崩壊し、相互に混合と拡大を求めあう苦悶(アゴニー)が世界をゆさぶっている。それは、＜創造＞という美しい錦の御旗の下で、単に状況（反状況的イデオロギーをも含めて）に対応していた芸術というものの死を意味する。ブレヒトのメッセージを、今日、ぼくらなりに敷衍すれば、世界をその変化と変革の中で捉えない限り、世界を芸術によって再生することはできないということだ。
芸術ジャンルの境界を破壊し、そして、芸術そのものを＜仮象＞や＜虚構＞から脱出させる、その変革的機能において、映画ほど、今日の迷宮世界に突き刺さる強力な武器はないはずだ。
ぼくらはヒステリックに映画＝芸術の権威回復を叫ばない。
ぼくらは、映画を芸術として限定はしない。映画を、ひとつの、ワルター・ベンヤミンのいう＜破壊的性格＞として捉え、所有するのだ！
≪破壊的性格は持続を認めない。だからこそ、逆に、いたるところに道が見えるのである。他のひとびとが壁にぶつかったり、山塊に出くわしたりするところでも、破壊的性格は道をみつける。しかしまた、いたるところに道が見えるからこそ、逆に、いたるところで道から外れていかねばならなくなる≫（ワルター・ベンヤミン　高原宏平訳）
来たれ、大いなる魂よ！　ぼくらはきみをよぶ。きみをまねく。
季刊＜フィルム＞編集委員会
文責＝山田宏一・粟津潔

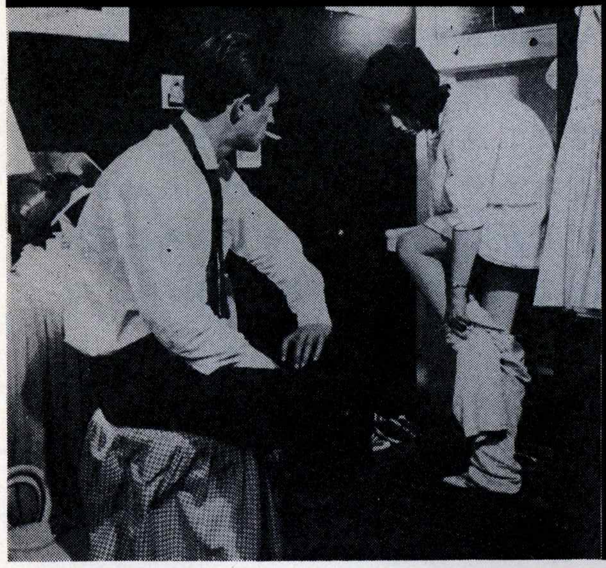


FILM

1968.10.NO.1
編集＝季刊＜フィルム＞編集委員会
発行＝フィルム アート社　発行日＝1968.10.25
表紙写真＝［中国女］　デザイン・構成＝粟津 潔









A BOUT DE SOUFFLE 勝手にしやがれ



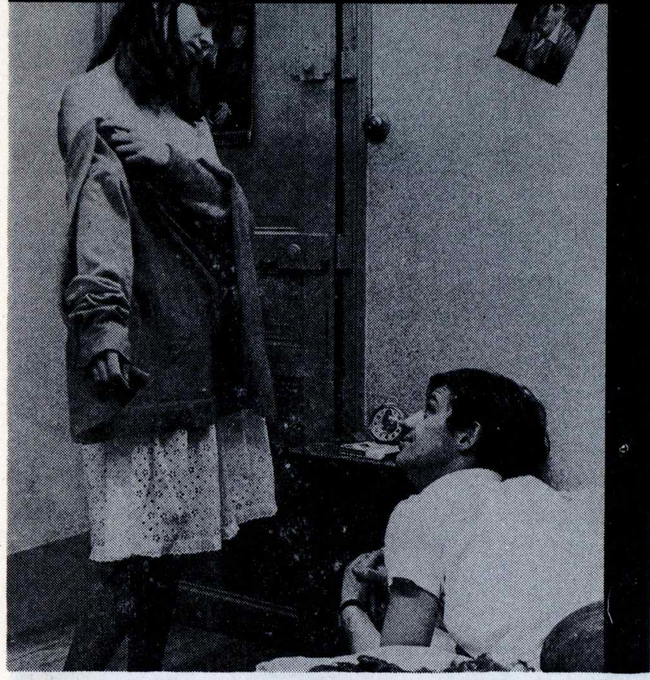


小さな兵隊 LE PETIT SOLDAT





UNE FEMME EST UNE FEMME　女は女である





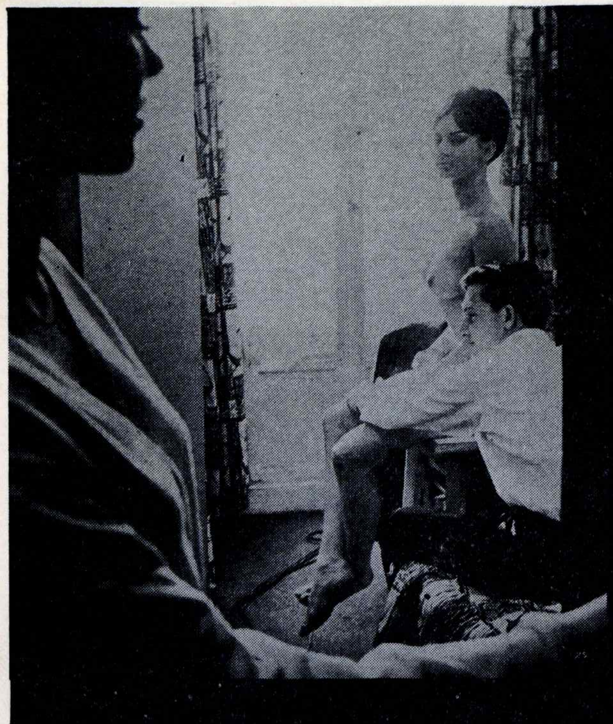
ジャン＝リュック・ゴダール 経歴と作品

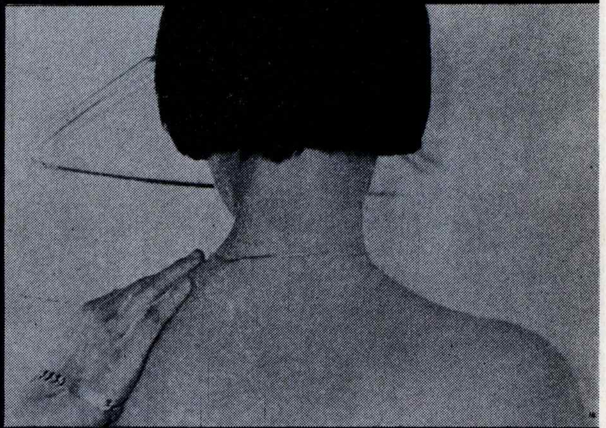
略歴

ジャン＝リュック・ゴダールは、今や単に映画においてのみならず、芸術全般にわたって、現代世界の真のアイドルとなりつつある。《映画は、中国の文化大革命を推進した偉大なる赤表紙の小冊子〈毛沢東語録〉とならねばならぬ》とはゴダール自身のメッセージだが、彼を神のごとく崇める狂信的な映画青年以外にも、ゴダールに共感し、驚嘆する芸術家は多い。たとえば、アラゴン、マルセル・デュシャン、ダリ、ル・クレジオなど。

ジャン＝リュック・ゴダールは1930年12月3日パリに生まれた。両親ともプロテスタント教徒。父は医者、母は銀行家の娘であった。スイスのニヨンで学業を始め、次いでパリのビュフォン高等中学校に入学。大学はソルボンヌで、人種学を専攻。早くから映画狂で、1950年頃、シネクラブやシネマテーク・フランセーズに通っている間に、批評家のアンドレ・バザンや、当時20歳前後のフランソワ・トリュフォー、ジャック・リヴェット、エリック・ロメールらと知りあう（かれらは、のちに、〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の拠点となる〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の重要メンバーとなる）。リヴェット、ロメール、それにアレクサンドル・アストリュックらの手引きで、〈ラ・ガゼット・デュ・シネマ〉誌に最初の映画評論を発表。52年以降、アンドレ・バザンの主宰する〈カイエ・デュ・シネマ〉誌にも、ハンス・リュカのペンネームで映画批評を執筆。54年、スイスのダム工事現場で土方として働き、その稼いだお金でつくったダム建設工事のドキュメンタリー「コンクリート作業」が、彼の映画第1作である。長篇第1作は59年の「勝手にしやがれ」で、〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の金字塔的作品となる。以後、次々と話題作を発表。







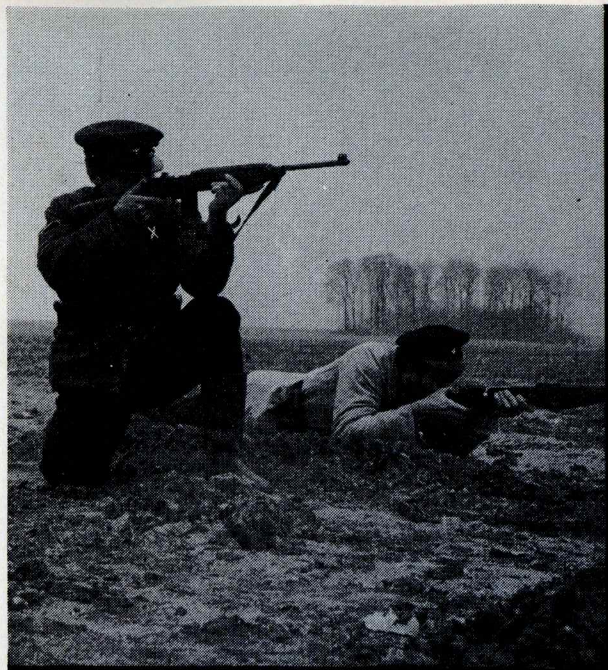
女と男のいる舗道　VIVRE SA VIE





法的に成人となってからも、ゴダールは、フランスにおける兵役を忌避するため、スイス国籍を選ぶ。61年、「小さな兵隊」撮影後、女優アンナ・カリーナと結婚、以後、彼女はゴダール映画の永遠のヒロインとなるが、65年に離婚。64年、自分のプロダクション〈アヌーシュカ・フィルム〉を設立。自己の作品とともに、新人の作品のプロデュースにも乗り出す。67年、フランソワ・モーリヤックの孫娘に当たるアンヌ・ヴィアゼムスキー（ロベール・ブレッソンの「バルタザールどこへ行く？」で映画にデビュー）と再婚。68年、〈シネマテーク事件〉（アンリ・ラングロワ解雇問題）にひきつづいて、〈5月革命〉の折には、カンヌ映画祭中断騒動の立役者となる。5月以後は、アラン・レネ、ウィリアム・クライン、クロード・ルルーシュ、クリス・マルケル、および映画学生グループとともに、〈5月革命〉確認のミニ・フィルム〈シネ・トラクト〉（アジビラ映画）の自主製作活動に乗り出す。その他、「キリストの生涯」「リュクレースのために」（ジャン・ジロドゥ原作）などを企画中。

私淑する芸術家は、映画監督としてハワード・ホークス（特に「暗黒街の顔役」）、オーソン・ウェルズ（特に「上海から来た女」）、カール・ドライヤー、イングマル・ベルイマン、ルイス・ブニュエル、溝口健二（特に「山椒太夫」）、ロベルト・ロッセリーニ、ジャン・ルーシュなど。小説家としてはスタンダール、プルースト、フォークナー、ボルヘス。劇作家としてブレヒト。詩人としてはポール・エリュアール、ガルシア・ロルカなど。画家ではピカソ、セザンヌ、ルノワール。第2作の「小さな兵隊」以来、レーニン、チェ・ゲバラ、カストロ、毛沢東、それにマルコム・X、ストークリー・カーマイケルの〈ブラック・パワー〉の革命的メッセージを映画の中に実現しつつある。





LES CARABINIERS カービン銃兵



作品
（★＝日本公開作品、☆＝日本公開決定作品）

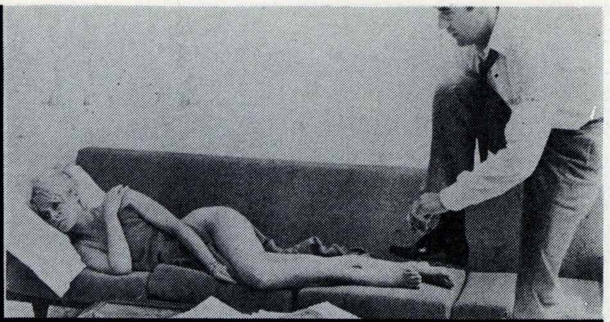
1 長篇

［勝手にしやがれ］A BOUT DE SOUFFLE★ 59年
監督＝ジャン＝リュック・ゴダール。脚本＝フランソワ・トリュフォー。脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。技術顧問（監修）＝クロード・シャブロル。撮影＝ラウール・クタール。編集＝セシル・ドキュジス。音楽＝マルチアル・ソラル。出演＝ジャン＝ポール・ベルモンド（ミシェル・ポワカール）ジーン・セバーグ（パトリシア）アンリ＝ジャック・ユエット（ベルッチ）ヴァン・ドゥーデ（ヴァン・ドゥーデ）ダニエル・ブーランジェ（警視）ジャン＝リュック・ゴダール（密告する男）。特別出演＝ジャン＝ピエール・メルヴィル（パルヴュレスコ）。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール。時間＝1時間29分。賞＝60年度ジャン・ヴィゴ賞。60年度ベルリン映画祭監督賞。

［小さな兵隊］LE PETIT SOLDAT☆ 60年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。編集＝アニェス・ギユモ。記録＝シュザンヌ・シフマン。出演＝ミシェル・シュボール（ブリュノ・フォレスチエ）アンナ・カリーナ（ヴェロニカ・ドレイエル）アンリ＝ジャック・ユエット（ジャック）ラズロ・サボ（ラズロ）ポール・ボーヴェ（ポール）ジョルジュ・ド・ボルガール（代議士）、ジャン＝リュック・ゴダール。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール。時間＝1時間27分。公開＝63年1月（アルジェリア戦争批判のかどで公開禁止になったもの）。

［女は女である］UNE FEMME EST UNE FEMME★ 61年
監督・脚本・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（フランスコープ、イーストマンカラー）。装置＝ベルナール・エヴァン。音楽＝ミシェ





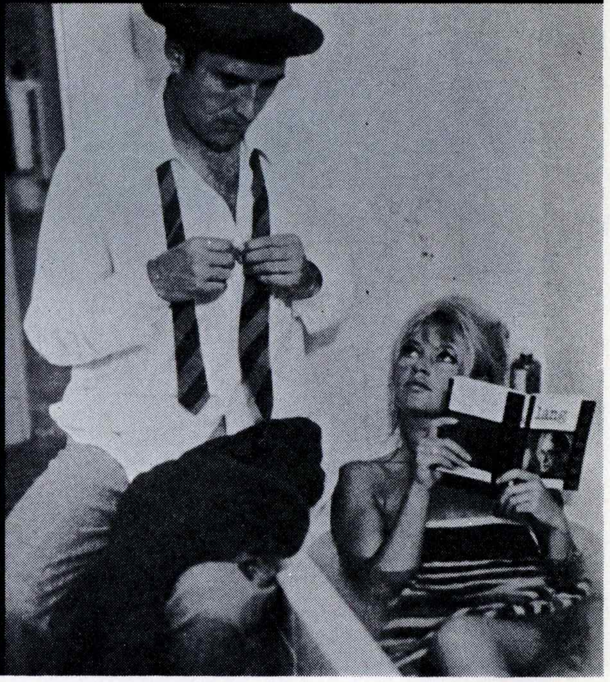


軽蔑 LE MEPRIS



はなればなれに BANDE A PART





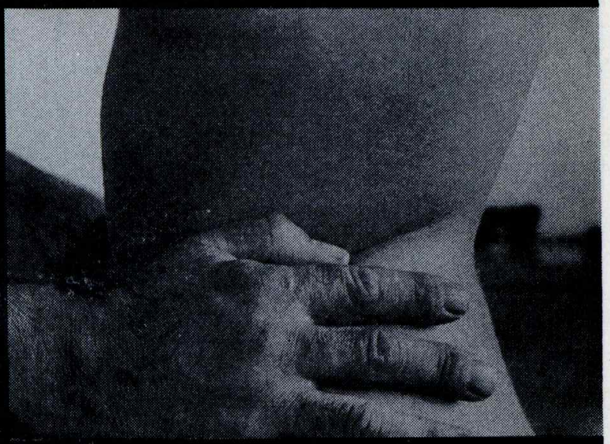
ル・ルグラン。シャンソン＝シャルル・アズナヴール。編集＝アニェス・ギユモ。記録＝シュザンヌ・シフマン。出演＝アンナ・カリーナ（アンジェラ・レカミエ）ジャン＝ポール・ベルモンド（アルフレッド・ルビッチ）ジャン＝クロード・ブリアリ（エミール・レカミエ）、ニコール・パキャン、マリー・デュボワ。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール。カルロ・ポンティ。時間＝1時間18分。賞＝61年ベルリン映画祭審査員特別賞およびアンナ・カリーナに対して最優秀女優賞。

［女と男のいる舗道］VIVRE SA VIE★ 62年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。音楽＝ミシェル・ルグラン。シャンソン＝ジャン・フェラ。編集＝アニェス・ギユモ。記録＝シュザンヌ・シフマン。資料＝マルセル・サコット〈売春はどこにあるか？〉。出演＝アンナ・カリーナ（ナナ）サディ・レボ（ラウール）アンドレ＝S・ラバルト（ポール）ギレーヌ・シュランベルジェ（イヴェット）エリック・シュランベルジェ（ルイジ）。特別出演＝ブリス・パラン（哲学者）。製作＝ピエール・ブロンベルジェ。時間＝1時間25分。賞＝62年ヴェネチア映画祭審査員特別賞およびイタリア批評家賞。

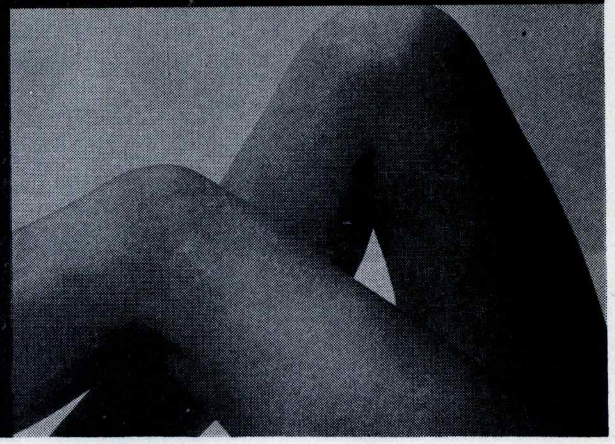
［カービン銃兵］LES CARABINIERS 62年〜63年
監督＝ジャン＝リュック・ゴダール。原作＝ベンジャミーノ・ジョッポロの同名の戯曲。脚色・台詞＝ジャン・グリュオ。ロベルト・ロッセリーニ。ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。装置＝ジャック・ファーブル。音楽＝フィリップ・アルチュイス。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝マリノ・マーゼ（ユリシーズ）アルベール・ジュロス（ミケランジェロ）ジュヌヴィエーヴ・ガレア（ヴィーナス）カトリーヌ・リベイラ（クレオパトラ）、ジャン・グリュオ、パスカル・オードレ、ロジェ・コッジオ。製作＝ジョル







UNE FEMME MARIEE 恋人のいる時間



ジュ・ド・ボルガール、カルロ・ポンティ。時間＝1時間20分。

[軽蔑] LE MEPRIS★ 63年
原作＝アルベルト・モラヴィアの同名の小説。監督・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（フランスコープ、テクニカラー）。音楽＝ジョルジュ・ドルリュー。編集＝アニェス・ギユモ。記録＝シュザンヌ・シフマン。出演＝ブリジット・バルドー（カミーユ・ジャヴァル）ミシェル・ピッコリ（ポール・ジャヴァル）ジャック・パランス（ジェレミー・プロコシュ）ジョルジア・モル（フランチェスカ・ヴァニーニ）ジャン＝リュック・ゴダール（助監督）。特別出演＝フリッツ・ラング。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール、カルロ・ポンティ。時間＝1時間41分。

[はなればなれに] BANDE A PART 64年
原作＝D&B・ヒッチェンスの小説＜愚者の黄金＞。監督・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。音楽＝ミシェル・ルグラン。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝アンナ・カリーナ（オディール）サミー・フレー（フランツ）クロード・ブラッスール（アルチュール）ルイザ・コルペイン（ヴィクトリア夫人）エルネスト・メンゼル（アルチュールの父）、製作＝アヌーシュカ・フィルム。時間＝1時間35分。

[恋人のいる時間] UNE FEMME MARIEE★ 64年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。音楽＝ベートーヴェン。編集＝アニェス・ギユモ。フランソワーズ・コラン。記録＝シュザンヌ・シフマン。出演＝マーシャ・メリル（シャルロット）ベルナール・ノエル（ロベール）フィリップ・ルロワ（ピェール）。特別出演＝ロジェ・レーナルト（人文学者）。製作＝アヌーシュカ・フィルム。時間＝1時間35分。



アルファビル ALPHAVILLE



[アルファヴィル] ALPHAVILLE☆ 65年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール。音楽＝ポール・ミスラキ。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝エディ・コンスタンティーヌ（レミー・コーション）アンナ・カリーナ（ナターシャ・フォンブラウン）エイキム・タミロフ（アンリ・ディクソン）ハワード・ヴェルノン（レオナルド・ノスフェラチュ教授）。ラズロ・サボ。ジャン＝ピエール・レオ。エルネスト・メンゼル。製作＝アンドレ・ミシュラン。時間＝1時間40分。賞＝65年ベルリン映画祭グランプリ。65年トリエスタSF映画祭グランプリ。

[気狂いピエロ] PIERROT LE FOU★ 65年
原作＝ライオネル・ホワイトの暗黒小説＜11時の悪魔＞。監督・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（テクニスコープ、イーストマンカラー）。音楽＝アントワーヌ・デュアメル。シャンソン＝バシアク。編集＝フランソワーズ・コラン。出演＝ジャン＝ポール・ベルモンド（フェルディナン）アンナ・カリーナ（マリアンヌ・ルノワール）ダーク・サンダース（マリアンヌの＜兄＞）グラジエラ・ガルヴァーニ（フェルディナンの妻）ハンス・マイヤー（ギャング）ジミー・カルービ（小人）、ラズロ・サボ、ジャン＝ピエール・レオ。特別出演＝サミュエル・フラー、レーモン・ドヴォス（港の男）。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール、ディノ・デ・ラウレンティス。時間＝1時間52分。

[男性・女性] MASCULIN-FEMININ★ 65年〜66年
原作＝ギィ・ド・モーパッサンの短篇＜微笑＞および＜ポールの女＞。監督・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ウィリー・クラント。シャンソン＝ジャック・ドブー。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝ジャン＝ピエール・レオ（ポール）シャンタル・ゴヤ（マドレーヌ）マルレーヌ・ジョベール（エリザベート）カト






PIERROT LE FOU 気狂いピエロ






リーヌ＝イザベル・デュポール（カトリーヌ）ミシェル・ドボール（ロベール）エヴァ＝ブリット・ストランドベリ（〈映画〉の中の彼女）シャンタル・ダルジェ（〈ダッチマン〉の白人女）、フランソワーズ・アルディ。特別出演＝ブリジット・バルドー、アントワーヌ・ブルセイエ。製作＝アヌーシュカ・フィルム（スウェーデンとの合作）。時間＝1時間50分。

［メイド・イン・USA］MADE IN U.S.A. 66年〜67年

原作＝リチャード・スタークの暗黒小説〈ジャガー〉。監督・脚色・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（イーストマンカラー、テクニスコープ）。音楽＝ロベルト・シューマン。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝アンナ・カリーナ（ポーラ・ネルソン）ラズロ・サボ（リチャード・ウィドマーク）ジャン＝ピエール・レオ（ドナルド・ダック）イヴ・アルフォンソ（デヴィッド・グーディス）ジャン＝クロード・ブイヨン（刑事アルドリッチ）小坂恭子（ドリス・溝口）、ジャン＝ピエール・ビエス（リチャード・ニクソン）シルヴァン・ゴデ（ロバート・マクナマラ）、エルネスト・メンゼル。マリアンヌ・フェイスフル。製作＝ジョルジュ・ド・ボルガール。アヌーシュカ・フィルム。時間＝1時間30分。

［彼女について私が知っている二、三の事柄］DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE 66年〜67年

監督・脚本＝ジャン＝リュック・ゴダール（カトリーヌ・ヴィモネのアンケート〈団地の売春〉による）。撮影＝ラウール・クタール（テクニスコープ、イーストマンカラー）。録音＝ルネ・ルヴェール、アントワーヌ・ボンファンティ。編集＝フランソワーズ・コラン。出演＝マリナ・ヴラディ（ジュリエット）アニー・デュペレー（マリアンヌ）ロジェ・モンソレ（ロベール）ラウール・レヴィ（アメリカ人）ブランディーヌ・ジャンソン（女学生）ジャン＝ピエール・ラヴェルヌ（作家）ジュリエット・ベルト、ヘレン・スコット。製作＝アヌーシュカ・フィルム、マグ・ボダール。フランソワ・トリュフォー。時間＝1時間30分。賞＝62年度マリリン・モンロー賞。

［中国女］LA CHINOISE 67年

監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（イーストマンカラー）。音楽＝バロック音楽およびシュトックハウゼン。シャンクソン＝ロード・シャンヌ。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝アンヌ・ヴィアゼムスキー（ヴェロニク・シュペルヴィエル）ジャン＝ピエール・レオ（ギヨーム・メストル）ジュリエット・ベルト（イヴォンヌ）ミシェル・セメニアコ（アンリ）レックス・ド・ブリュイン（セルジュ・ディミトリフ・キリロフ）。特別出演＝フランシス・ジャンソン。製作＝アヌーシュカ・フィルム、マグ・ボダール、ダニエル・ドロルム。時間＝1時間43分。賞＝67年ヴェネチア映画祭審査員特別賞。

［ウイークエンド］WEEK-END 67年

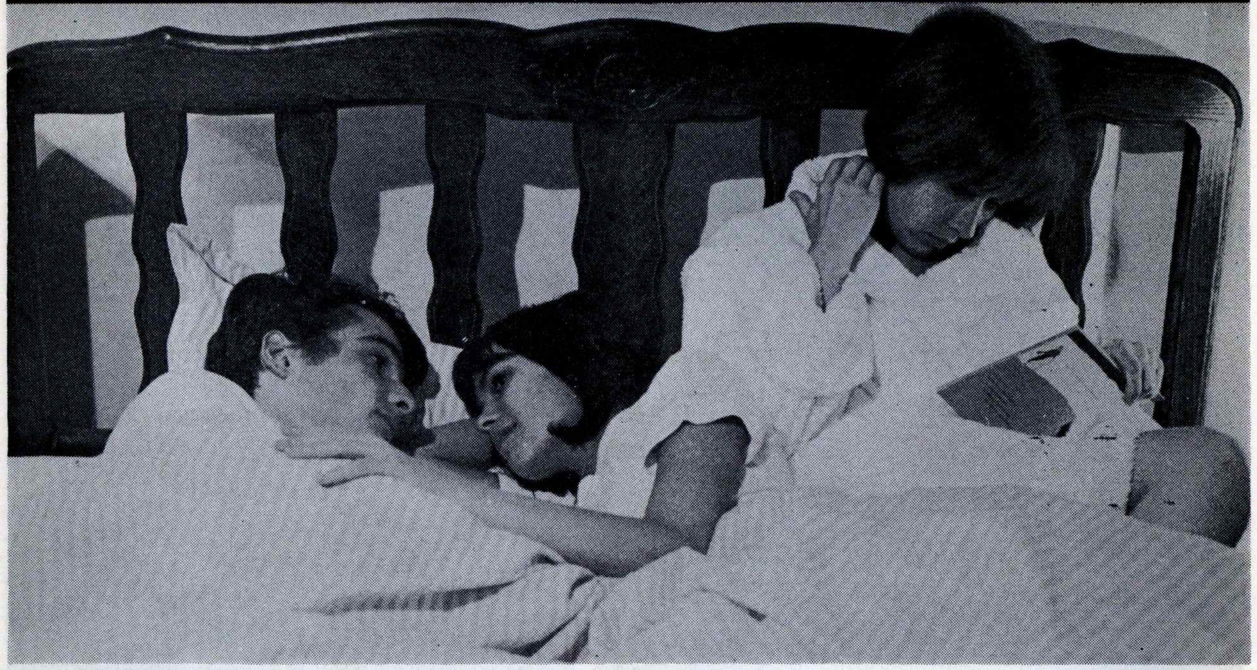
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（イーストマンカラー、テクニスコープ）。音楽＝アントワーヌ・デュアメル。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝ミレーユ・ダルク（コリンヌ）ジャン・イァンヌ（ロラン）ジャン＝ピエール・レオ（サン＝ジュストおよび16区の伊達男）ジャン＝ピエール・カルフォン（FLSOのボス）ヴァレリー・ラグランジュ（ボスの女）ポール・ジェゴフ（音楽共闘会議代表のピアニスト）ダニエル・ポメルール（ジョゼフ・バルサモ）ジュリエット・ベルト（ブルジョアのハイティーン娘）イヴ・アルフォンソ（グロ・プセ）ブランディーヌ・ジャンソン（エミリー・ブロンテ）エルネスト・メンゼル（FLSOの料理人兼屠殺人）、アンヌ・ヴィアゼムスキー。製作＝ラルフ・ボーム。時間＝1時間43分。

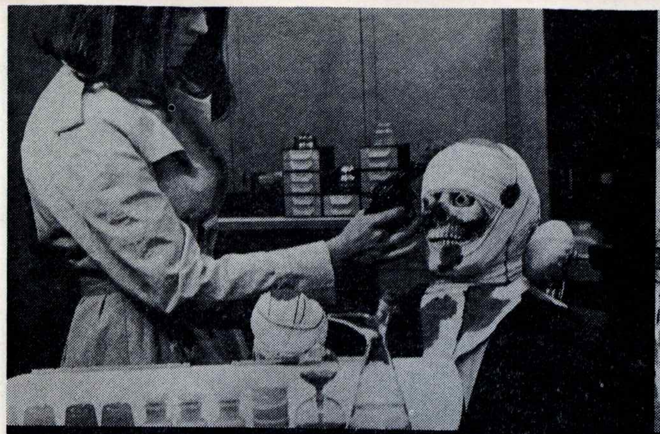
［楽しい科学］LE GAI SAVOIR 68年

監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール（ジャン＝ジャック・ルソー〈エ



男性・女性　MASCULIN FEMININ





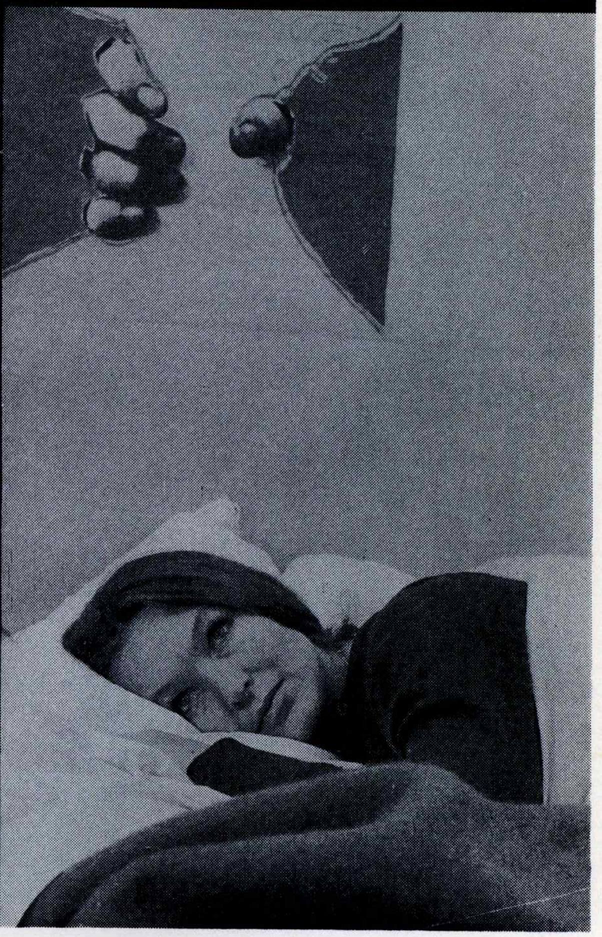
メイド・イン・USA　MADE IN U.S.A.



彼女について私が知っている二、三の事柄　2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE







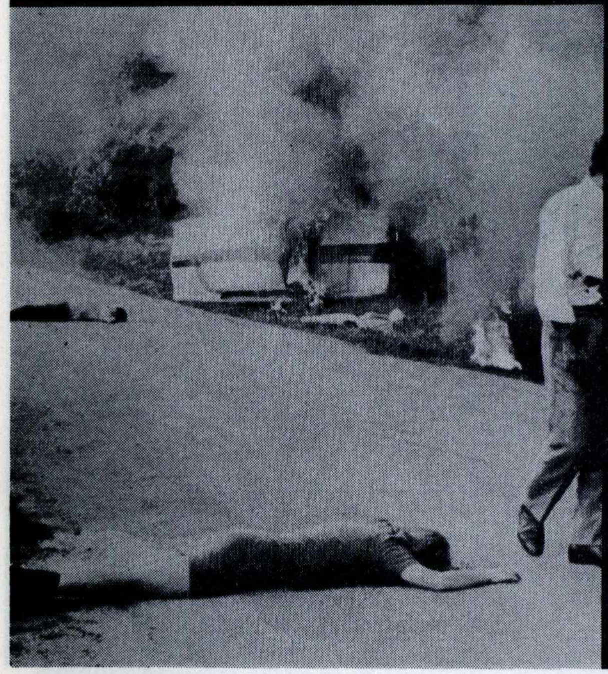
ミール〉による)。出演＝ジャン＝ピエール・レオ、ジュリエット・ベルト、シャンタル・ジャンソン。製作＝ORTF（フランス国営テレビ)。

［ワン・プラス・ワン］ONE PLUS ONE　68年

監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。出演＝アンヌ・ヴィアゼムスキー（デモクラシー)、ミック・ジャガーとローリング・ストーンズ。製作＝イギリス映画。



ウイークエンド　WEEKEND





2 短篇

［コンクリート作業］OPERATION BETON　54年

監督・脚本・コメンタリー＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝アドリアン・ポルシェ。製作＝アクチュア・フィルム（ジュネーヴ)。時間20分。

［コケッチッシュな女］UNE FEMME COQUETTE　55年

原作＝ギィ・ド・モーパッサンの短篇〈合図〉。脚色・台詞・撮影＝ハンス・リュカ（ジャン＝リュック・ゴダール)。出演＝マリア・リザンドル（女）ロラン・トルマ（男)。製作＝ジャン＝リュック・ゴダール（16ミリ)。時間＝10分。

［男の子はみんなパトリックという名である］TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK（別題［シャルロットとヴェロニク］CHARLOTTE ET VERONIQUE）　57年

監督＝ジャン＝リュック・ゴダール。脚本＝エリック・ロメール。撮影＝ミシェル・ラトゥーシュ。編集＝セシル・ドキュジス。出演＝ジャン＝クロード・ブリアリ（パトリック）アンヌ・コレット（シャルロット）ニコール・ベルジェ（ヴェロニク)。製作＝ピエール・ブロンベルジェ。時間＝20分。

［シャルロットと彼女のジュール］CHARLOTTE ET SON JULES　58年

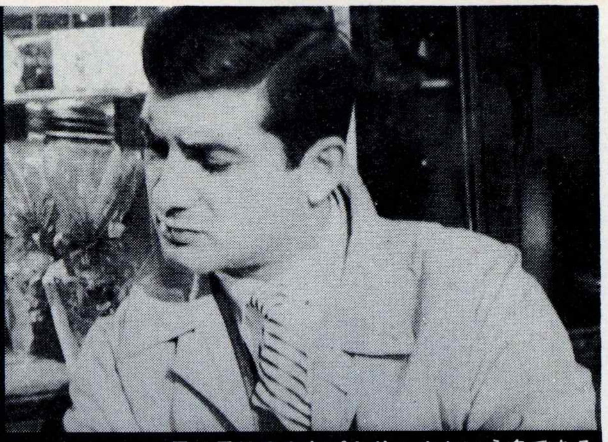
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ミシェル・ラトゥーシュ。音楽＝R・モンシニー。出演＝ジャン・ポール・ベルモンド（ジャン）アンヌ・コレット（シャルロット）ジェラール・ブラン（シャルロットの新しい〈彼〉）ジャン＝リュック・ゴダール（ジャンの声)。製作＝ピエール・ブロンベルジェ。時間＝20分。

［水の話］UNE HISTOIRE D' EAU　58年

監督＝フランソワ・トリュフォー。ジャン＝リュック・ゴダール。脚本＝フランソワ・トリュフォー。撮影＝ミシェル・ラトゥーシュ。編集＝ジャン＝リュック・ゴ



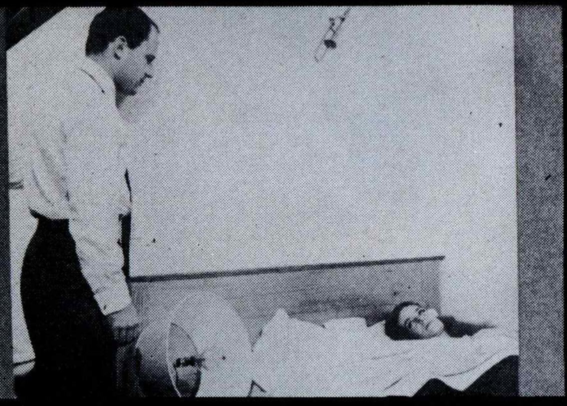
怠惰の罪 LA PARESSE



男の子はみんなパトリックという名である
TOUS LES GARCONS S APPELLENT PATRICK



水の話 UNE HISTOIRE D EAU



新世界 LE NOUVEAU MONDE



シャルロットとジュール CHARLOTTE ET SON JULES

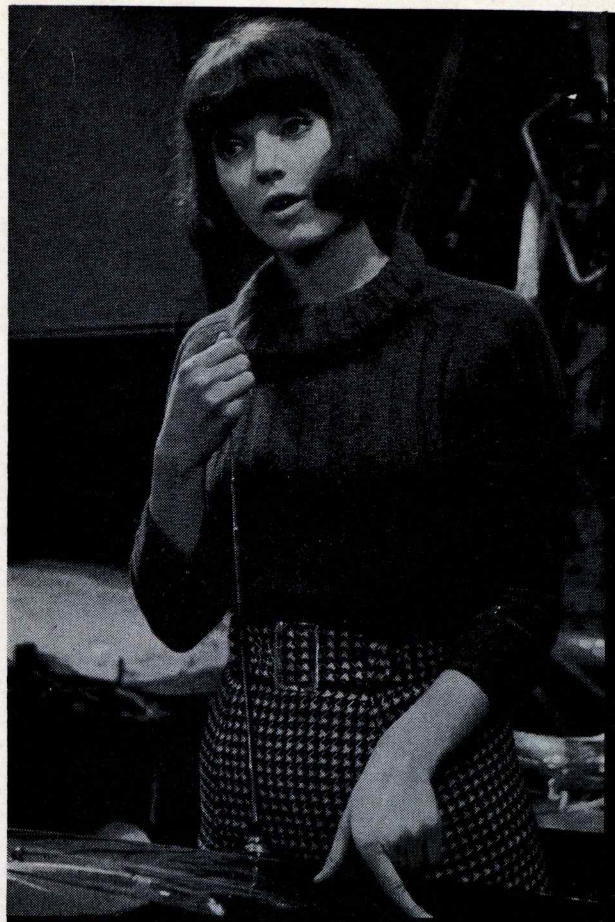
ダール。出演＝ジャン＝クロード・ブリアリ（男の子）カロリーヌ・ディム（女の子）。製作＝ピェール・ブロンベルジェ。時間＝18分。

［怠惰の罪］ LA PARESSE（オムニバス映画［新・七つの大罪］LES SEPT PECHES CAPITAUX の1篇）★ 61年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝アンリ・ドカエ（フランスコープ）。音楽＝ミシェル・ルグラン。編集＝ジャック・ガイヤール。出演＝ニコール・ミレル（女優）エディ・コンスタンティーヌ（エディ・コンスタンティーヌ）。製作＝仏英伊合作。

［新世界］ LE NOUVEAU MONDE（オムニバス映画［ロゴパグ］ROGOPAG の1篇） 62年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ジャン・ラビエ。音楽＝ベートーヴェン。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝アレクサンドラ・スチュワルト（アレクサンドラ）ジャン＝マルク・ボリー（私）、ジャン＝アンドレ・フィエスキ、ミシェル・ドラエ、アンドレ＝S・ラバルト（ナレーター）。製作＝仏伊合作。時間＝20分。

［立派な詐欺師］ LE GRAND ESCROC（オムニバス映画［世界詐欺物語］の1篇として撮影されたが、内容の不統一からカットされたもの）★ 63年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ラウール・クタール（フランスコープ）。音楽＝ミシェル・ルグラン。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝ジーン・セバーグ（パトリシア・リーコック）シャルル・デネール（詐欺師）ラズロ・サボ（警視）、ジャン＝リュック・ゴダール。製作＝ピェール・ルスタン。時間＝25分。

［モンパルナスとルヴァロワ］ MONTPARNASSE・LEVALLOIS（オムニバス映画）［パリところどころ］ PARIS VU PAR...の1篇） 65年
監督・脚本＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝アルバート・メイスルズ（イー



モンパルナスとルヴァロワ MONTPARNASSE & LEVALLOIS



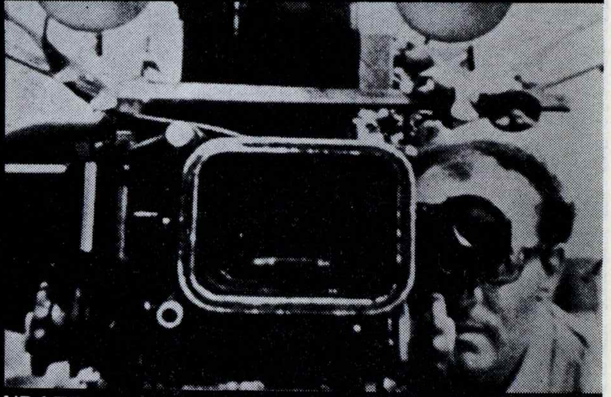
立派な詐欺師 LE GRAND ESCROC



未来展望 ANTICIPATION



放蕩な息子たちの出発と帰還 L ALLER ET RETOUR ANDATE E RITORNO DES ENFANTS PRODIGUES DEI FIGLI PRODIGHI



ベトナムから遠く離れて
LOIN DU VIETNAM

ストマンカラー、16ミリ）。音楽＝ミシェル・ルグラン（［女は女である］のテーマの一部）。録音＝ルネ・ルヴェール。編集＝ジャクリーヌ・レナール。出演＝ジョアンナ・シムクス（モニカ）フィリップ・イキリー（イヴァン）セルジュ・ダヴリロジェ）。製作＝バルベ・シュレデール。上映方式＝35ミリに拡大。

［未来展望］ ANTICIPATION（オムニバス映画［世界最古の職業］LE PLUS VIEUX METIER DU MONDE の一篇） 65年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。撮影＝ピェール・ロム（テクニスコープ、イーストマンカラー）。編集＝アニェス・ギユモ。出演＝ジャック・シャリエ（男）アンナ・カリーナ（女・1）マリリュ・トーロ（女・2）。製作＝仏伊合作。

［ベトナムから遠く離れて］ LOIN DU VIETNAM（第6章）★ 67年
監督・脚本・コメンタリー・出演＝ジャン＝リュック・ゴダール（ただし、オムニバス映画ではなく、アラン・レネ、ウィリアム・クライン、ヨリス・イヴェンス、クロード・ルルーシュ、アニェス・ヴァルダ、ミシェル・レイとの共同作品で、総編集はクリス・マルケルである）。音響効果＝ミシェル・ファノ。製作＝映画人を中心にした150名余のカンパによる自主製作。

［放蕩な息子たちの出発と帰還］ L'ALLER ET RETOUR ANDATE E RITORNO DES ENFANTS PRODIGUES DEI FIGLI PRODIGHI（オムニバス映画［福音書・70］VANGELO 70 の1篇） 67年
監督・脚本・台詞＝ジャン＝リュック・ゴダール。出演＝ニーノ・カステルヌオーヴォ（革命の息子）クリスティーヌ・ゲオ（ブルジョアジーの娘）カトリーヌ・ジュルダン（ブロンド娘の証人）。製作＝カルロ・リッツァーニ。

（構成＝山田宏一）

ジャン＝リュック・ゴダール

シナリオ

中国女

採録構成＝仲川 譲

LA CHINOISE

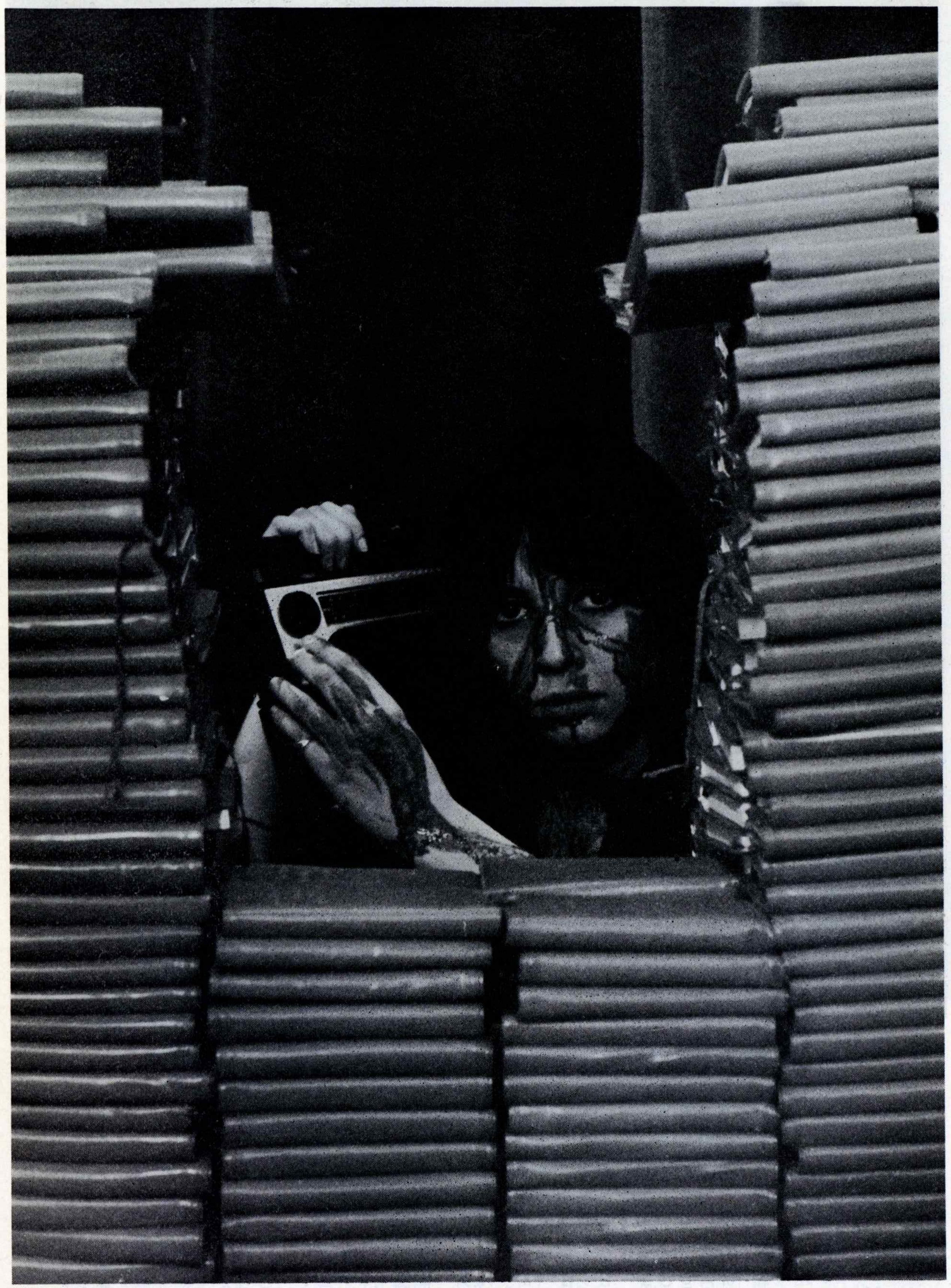
Un film de Jean-Luc GODARD

Véronique	Anne WIAZEMSKY
Guillaume	Jean-Pierre LEAUD
Henri	Michel SEMENIAKO
Kirilov	Lex de BRUIJN
Yvonne	✗ Juliet BERTO

Coproduction : Anouchka Films - Les Productions de la Guéville - Athos Films - Parc Film - Simar Films

Presse-Publicité : Parc Film - 11, Av. Delcassé Paris - Bal. 04-32

右ページの写真は［中国女］のジュリエット・ベルト



オリジナル・シナリオ

中国女あるいはむしろ中国風に

La chinoise ou plutôt à la chinoise

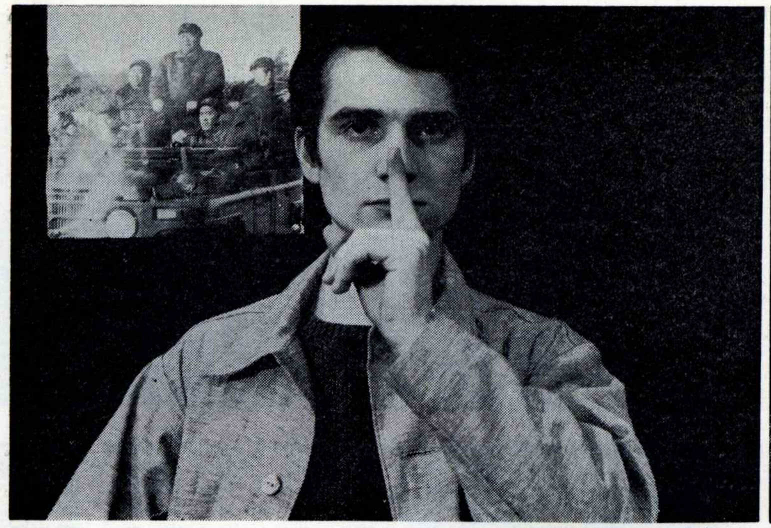
ジャン＝リュック・ゴダール



過去10年、世界情勢の変化で、誰もが予期できなかった変動はいくつかあるが、なかでも予期されなかった最大の変動といえば、おそらく、1956年以来、公然と展開されている中ソ共産党間の対立にとどめをさすだろう。

この映画が描くものは、ソヴィエト社会主義共和国連邦や西欧諸国共産党の指導者層のいわゆる〈ブルジョア化〉と袂を分つために毛沢東が武器とした、かの理論的かつ実践的な方式を、1967年の夏のパリで、自分たちの生活に応用してみようとする数人の若者たちのグループ内の冒険である。この若者たちは総勢5人。ひとむかし前、ゴーリキーの〈どん底〉の主人公たちがそうであったように、かれらもまた、社会の特殊な5つの階層というものを代表している。かれらは、グループ内のひとりの女の子がその女友だちから借りたアパートで、その両親が数カ月のヴァカンス旅行に出かけている間、一時的に共同生活をする。ここでかれらは思想や戦術のティーチ・インを行ないながら、簡素で厳格な生活を営むのである。いっさいの妥協を許さない精神性からいえば〈市民戦争の闘士（レジスタント）〉のように、そしてまた、その稚い熱情からいえば、〈マルクス・レーニン主義に生きるロビンソン・クルーソー〉のように生きるのである。

ヴェロニクはナンテール分校の文学部哲学科の女子学生である。文化行動と教育とに将来をささげるつもりの彼女にとって、思想と道徳の諸問題はすでにのっぴきならぬ具体的問題だ。ギヨームは俳優である。彼の場合、毛沢東思想の学習と実践は、真の社会主義演劇なるものを〈ギヨーム・メストル（ウィルヘルム・マイスターの仏語名）の演劇的天





性〉によって発見し、次いで〈数年間の修業と遍歴の時代〉で深化することになるだろう。真の社会主義演劇とは、すなわち、一軒一軒戸別に訪問して演じる巡回演劇である。

アンリは、経済論理学院に勤務している関係上、グループ内でもっとも科学的である。キリロフは、ドストエフスキーが〈悪霊〉で描いた主人公に似ているためにキリロフと名付けられた。画家で、アパートの壁にはりつけるスローガンの編集者的役割をになう。イヴォンヌは農民階級を代表する。パリに出てきて生活に失敗し、売春婦になったものの、それもうまくいかぬところを、アンリたちにひろわれた。雑務と台所を担当する。

映画の第1部は主人公たちへの接近、まず、心理的・精神的な別々の〈個〉としてのかれらへの接近と、他面、活動的で思考をともにする個のグループとしてのかれらへの接近の双方から成立する。細部の断片から撮影をはじめ、次いで、よりロングから、ついには真のシーン、つまり、登場人物たちの個々の行動を提示し、グループとしての行動を提示するシーンに至ることになろう。

第2部では、状況報告的な要素が薄くなると同時に、いっそうドラマティックになるだろう。グループの週例報告会の席上、ヴェロニクは、フランス文化と大学教育に有力な発言力をもつある文化人の暗殺を提案する。この暗殺計画は、アンリを除く全員に支持される。アンリはブルジョアジーとの共存理論を守るのである。アンリはそこで〈修正主義者〉としてグループから除名されることになる。一方、キリロフは、ヴェロニク提案の暗殺計画の実行者として名乗りをあげたにもかかわらず、死の幻影にさいなまれ、神とマルクス・レーニン主義の混同（ドストエフスキー的三段論法の再演である）におちいったまま自殺する。

アンリが除名され、キリロフが自殺したあと、ヴェロニクは暗殺計画に着手する。それは、彼女にとっては、全大学に恐怖をひきおこして閉鎖に至らせるための——そこでこそ新しい教育の基盤はうちたてられる——連続殺人計画の第一歩なのだ。郊外を走る列車の中で、彼女は偶然フランシス・ジャンソンに出会う。〈ヒューマニズムと恐怖〉をめぐるテーマでジャンソンと話しあううち、ヴェロニクは次第に行動に走るのを躊躇しはじめるかのようだ。

映画の終りの部分では、ヴェロニクは暗殺をしとげている（さらに、不手際から第二の殺人も）。それにつづいて、結論代わりに、登場人物たちのその後の運命が次のように示されよう——ギヨームは戸別訪問演劇を演じている。新婚夫婦のスイート・ホームの戸口でラシーヌを読み、アパートの番人にむかってブレヒトを読む。イヴォンヌは地下鉄の出口で〈リュマニテ・ヌーヴェル〉（共産党左派系の機関紙）を売り、数歩はなれたところで、アンリが、彼女に目もくれずに、〈リュマニテ・ディマンシュ〉（共産党右派系の日曜新聞）を売っている。そしてヴェロニクは、今では、ひとりになってしまったアパートから、友だちの両親が帰ってきたので、出ていこうとしているところだ。彼女は、この数カ月の生活がいわばマルクス・レーニン主義的ヴァカンスであったこと、今やヴァカンスは終り新学期が再開したこと、そして闘いはようやく始まろうとしていることをかみしめている。それは、ある〈大長征〉の第一歩であった。

（訳＝柴田 駿）

●字幕

黒地に青・白・赤の3色で静かに1字ずつ次の字幕が出る――

今まさにつくられつつある映画

同時に、アンリの朗読の声が聞こえてくる。

アンリ　（以下、アンドレ・ゴルズ著〈困難な社会主義〉からの引用）第一に、フランスの労働者階級は政治的な統一体を形成することもないだろうし、12パーセントばかりの賃上げ要求のためにバリケードの上に立つこともないであろう。予見しうる限りの将来において、労働者大衆が、その生活利益をまもるために、革命的ゼネスト、または武装蜂起にふみきるほどのドラマティックな危機は、ヨーロッパの資本主義には起こるまい。

●アパートのバルコニー

カスケットをかむり、縁なしの眼鏡をかけたアンリが、ひとりバルコニーに立ったまま、ノートを手にして読みあげている。

アンリ　第二に、ブルジョアジーが、全くたたかうことなく、大衆の革命的行動に迫られることなくして、権力をゆずることなど決してありえないだろう。故に、社会主義的戦術の主要ポイントとは以後、大衆の革命的行動を可能ならしめ、ブルジョアジーに対する闘争を開始し、勝利に導かしめる、客観的かつ主観的な諸条件を創造することである。

アンリ、バルコニーから室内へ消えてゆく。（F・O）

●字幕（黒地に赤）

帝

●バルコニー

壁に沿って、ヴェロニクの右手とギヨームの左手が伸びてきて、相互にさぐりあい、ふれあい、握りあう。（セリフはすべてオフ）

ヴェロニク　ことばとはなにか？

ギヨーム　ことばとは沈黙だ。

ヴェロニク　あなたとは？

ギヨーム　ぼく？

ヴェロニク　あなたよ。一方にとっての他方、他方にとっての一方としての。

ギヨーム　ぼく、か。

ヴェロニク　いいえ、あなたよ。うっかりして忘れたりすると、すぐにも襲いかかってくる危険のある他者を手なずけようと試みる自己。

ギヨーム　それじゃ、ぼくとは？

ヴェロニク　そうね、弁解するぼく、拒否するぼく。ぼく、ぼく、ぼく……

ギヨーム　それじゃ、ぼくらとは？

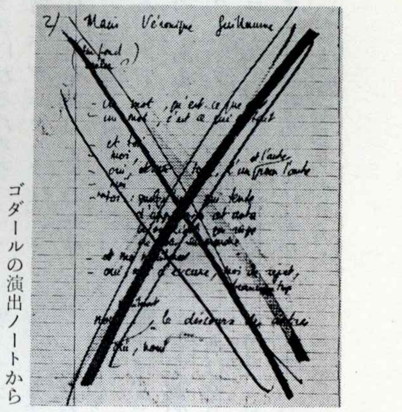
ギヨームとヴェロニク　（声をあわせて）ぼくら、他者のことば！

ふたりの手はしっかりと握りあう。（F・O）

●アパートの室内

（F・I）テーブルの両脇に赤い椅子が2脚。

白壁には《**あいまいな思想を明確な映像に対決させなければならぬ**》というメッセージが黒字で書かれている。（セリフはすべてオフ）



ゴダールの演出ノートから

ギヨーム　ここのうちのひとたちは承知してるのかい？

イヴォンヌ　いいえ。

ギヨーム　ここのひとたちはどのくらい留守にするのだい？

イヴォンヌ　この夏いっぱいよ。

ギヨーム　ここの両親はなにをしてるの？

イヴォンヌ　工場を持ってるわ。よく知らないけど。

ギヨーム　だけど、ヴェロニクはここの娘と親しい友だちなんだろ？

イヴォンヌ　とは思わないわ。

ギヨーム　いずれにせよ、親切なひとたちだな。

イヴォンヌ　（演説口調で）革命の集団組織における自由主義は、きわめて有害である。それは、革命の隊伍から厳しい組織と規律とをうばう。

ギヨーム、女中に〈毛沢東語録〉の一節を読まれて、てれくさそうに笑う。（F・O）

●室内

（F・I）ヴェロニクがラジオから流れる北京の国際放送を聞いてはノートしている。時々、ラジオの音量を調節する。掃除中のイヴォンヌが、ヴェロニクの髪の毛に軽くキスしてゆく。

北京放送　こちらは北京放送……去る6月から7月にかけて、紅衛兵が出現した時、毛首席はただちにその限りない生命力をよみとり、ただちに確固たる熱烈な支持を与えた。きわめて短期間のうちに、紅衛兵の組織は、多くの学校や工場を中心に、全国の隅々にまで生まれ、かくて、紅衛兵は文化大革命の強力な軍隊となったのである。

●字幕（黒地に赤）

帝国主義者

●本棚

本棚に赤表紙のポケット・ブック版〈毛沢東語録〉を並べる手と手。（セリフはすべてオフ）

イヴォンヌ　神よ、なぜそなたは私を見捨て給うたのか？

キリロフ　なぜなら、われは存在しないが故に。

●ギヨームの顔

真紅の壁を背景にギヨームの顔の正面アップ。煙草を吸う。

北京放送　こちらは北京放送……こちらは北京放送……

●カストロの肖像画

カストロの顔の肖像画が画面いっぱいに出る。（セリフがオフで重なる）



ヴェロニク　ここは細胞なんだから、なにか名称をつけなくちゃ。

ギヨーム　ポール・ニザンのこと知ってるかい？

ヴェロニク　もちろんよ。〈陰謀〉の作家でしょ。

ギヨーム　彼の小説で、もうひとつ〈アデン・アラビア〉というのがあったよ。

ヴェロニク　じゃ、〈アデン・アラビア細胞〉って名称がいいわ。

ギヨーム　ああ、いいと思うな。

●室内

ヴェロニクが白壁に《**明確なる革命路線の少数派はもはや少数派ではない**》というスローガンをラクガキしている。壁の一部には、前のショットでクロース・アップされていたカストロの肖像画が貼られている。アパートのドアがあいて、キリロフが、傷ついて血みどろのアンリをかかえるようにしてひき入れてくる。

ヴェロニク　（アンリの傷の手当てをしながら）どうしたの？

キリロフ　棍棒で滅多打ちにされたんだ。

ヴェロニク　だれに？

キリロフ　水をもってくる。（キリロフ、去る）

ヴェロニク　だれにやられたの？　だれに？

アンリ　（ぐったりしたまま、かすかに口を開いて）行動隊に……

ヴェロニク　痛む？……それは右翼の連中なの？

アンリ　いや、PCF（フランス共産党）のだ。

ヴェロニク　たった今やられたの？　どこで？

アンリ　文化大革命についての集会で……

ヴェロニク　マルクス・レーニン主義学生同盟のソルボンヌ区の集会でしょ？

アンリ　そう……

ヴェロニク　（ギヨームのほうに向かって）ね、ギヨーム、私が言った通りでしょ。あの連中、本当に卑劣なんだから。

ギヨーム　もしぼくらの存在が敵によって反対を受けているとすれば、それはいいことだ。ぼくらが敵に対して一線を画していることの証明だ。

●字幕（青）

今まさにつくられつつある映画

●詩の朗読

ギヨームが詩の朗読をする間、ヴェロニクの顔が画面に出る。

ギヨーム　まなざしの中にはまだ恐れと幼年期の青さが
謙虚さがあちこちにただよっている
召使いの卑屈さではなく　友としての
女としてのつつましさが
口もとは大きいけれどもきりりとしまり
おしつけがましいところはなく
誠実な感じだ
悪意なき額は
すすんで沈黙のかげにうつむいている
そのすべてがただひとつに結びついている
のがわかる
そのすべてがただひとつに結びついている
のがわかる
決してそれは苦悩の底や
成功の高みにあるのではなくて
あたかもはるかに
散乱した事物とともに
なにかしらゆゆしいもの　生々しいものが
投影されるかのごとく

●ギヨームとの対話

ギヨーム　役者ってのは……ええと……定義するのはむつかしいな。もちろん、ぼくは役者だ。ひとつ、あなたに見せてあげよう。それで、芝居とはなにかっていうことについて、あなたにひとつの観念を与えることができると思う。（ギヨーム、包帯をとって、眼をおおい、そして顔全体に巻きつける）中国人の若い学生たちがモスクワのスターリンの墓にデモをかけた。当然、ロシアの警官たちはかれらに襲いかかり、棍棒でぶん殴った。翌日、抗議の意味で、中国人学生たちは中国大使館の前に集まり、モスクワ駐在の欧米の各紙のジャーナリストたちを全員呼んだ。〈ライフ〉とか〈フランス・ソワール〉とかいった各紙の代表だ。そこへひとりの若い中国青年が現われた。顔をすっかり包帯で巻いて。そして、彼はどなり出した。見てくれ、やつらがぼくにしたことを。ぼくがどんなぐあいか、見てくれ。ぼくのこの有様を見てくれ、やつら、卑劣な修正主義者どもが、ぼくをどんな目にあわせたか見てくれ。欧米の各紙の蚊どもはみんなこの青年のまわりによってたかった。そして、青年が包帯をとりはずしている間、たえ間なく写真のフラッシュを浴びせ続けた。記者たちはみんな、青年の顔がめちゃくちゃに傷つき、血まみれになっている、そんなふうに期待していた。青年は包帯を、こんなぐあいに、ゆっくりと とりはずしていった。（ギヨーム、包帯を巻き戻してとりはずす）そして、青年はすっかり包帯をとった。その時になって、みんなは、この青年が顔になんの傷も負っていないことに気がついた。当然、記者たちはフンガイした。なんだ、こいつらは！　中国人ってのはひとを煙に巻いて悦に入っているイカサマ野郎どもだ。一体全体これはなんの真似だ！……かれらは全くなにも理解しなかった。かれらは、それが芝居であることを、真の芝居であることを、現実についての省察であることを、つまり、ブレヒト的なものであることを、または、シェークスピア的なものであることを、全く理解しなかったのだ。（ブレヒトの発音とともにブレヒトの肖像写真が、次いで、シェークスピアの発音とともにシェークスピアの肖像画がスポット挿入される）ええ、もちろん、ぼくらは親たちの世代と

はちがった存在にならなければならないと思う。ぼくの父はたとえば、戦争中ドイツ軍と果敢にたたかったけど、いまは∧地中海クラブ∨という旅行案内所を経営している有様だ。海辺にあるヴァカンス客の収容所がどんなものか知ってますか？　全く恐ろしいことには、だれも気がついていないけれども、それは戦争中のナチスの収容所と全く同じ図式の上にできてるんだ。真の社会主義演劇？（ブレヒトの顔写真および中国の紅衛兵がこぶしをふりあげて叫んでいるポスターのスポット・ショットの挿入）分らない……ぼくには分らない……探しているんだ。ええ、ええ、もちろん、毛沢東の思想はぼくの助けになる。ええ、まあ、結局は、誠実さとともに暴力性も必要なんだ。おかしい？　あなたはぼくが……ぼくが道化役者だと思ってるんですか？　映画に撮られているから？　キャメラがぼくのまわりにあるから？（ラウール・クタールがキャメラをのぞいているショットが挿入される）全く逆ですよ。キャメラがぼくの前にあるからこそ、ぼくは誠実なんだ。

インタヴュアー　（ゴダール）　中国人たちはそれほどすばらしいことをやってると思うか？

ギヨーム　（うしろの壁には毛沢東の写真――マルクス・レーニン主義学生同盟発行の新聞∧紅衛兵∨の切抜き――とマルクスの似顔絵が貼ってある）ええ、もちろん、中国人たちは……京劇には4つの大きな飛躍があるが、ぼくは、それは実にすばらしいものだと思う。（キャメラをのぞくラウール・クタールのスポット・ショットが挿入される）パリのオペラやレニングラードのオペラなどに比して、京劇は真にすばらしいものだと思う。ミラノでは、ストレーレルがいい仕事をやっている。（訳注＝ストレーレルはミラノの∧ピッコロ・テアトロ∨劇団の演出家）ええ、そうそう、ストレーレルが演出したブレヒトの芝居についてアルチュセールが書いたすばらしい文章がある（訳注＝ルイ・アルチュセール著∧甦るマルクス∨の中の∧唯物論的演劇に関する覚書∨）。もちろん、ぼくはそのテキストをぼくなりに敷衍した――≪ぼくはふりむく。すると突然、さからいがたく、ひとつの疑問がぼくに襲いかかる。稚拙で盲目的なやり方ではあったが、ぼくなりに発音してきたことばが、世界の演劇生産の労働者たるぼくのうちに、その未完成の意味を追求し、ぼくのうちに、ぼくとともに、その偉大な無言のことばのすべての俳優とすべての装置を求める、ある偉大な知られざる戯曲の断片にほかならなかったかどうか、と≫だからこそ、ぼくはしゃべるんだ。そうだ。だからこそ、ぼくはしゃべる……

録音技師およびキャメラを覗くラウール・クタールのショット。

ゴダール　OK、カット！

●台所

イヴォンヌが流しで皿洗いをしている。ヴェロニクが皿をふいて、戸棚へしまう。画面の前面にカチンコ。

クラップマン　［中国女］　R7――5！

ゴダール　スタート！　（F・O）

（F・I）　同じ台所の場面。アンリがマルクス・レーニン主義学生同盟発行の∧紅衛兵∨紙を持って、イヴォンヌに話しかける。

アンリ　セルジュをルヴァロアまで送ってくるよ。

イヴォンヌ　（皿洗いの手を休めないで、ふりむき）キスしてくれないの？　ねえ、いっしょに［8½］を見に行こうって言ってたじゃないの。

アンリ　（立ち去りながら）それじゃな。

イヴォンヌ　きらいよ、ほんとに。なぜあのひとったら、私がそばにいてほしいと思う時に限って出かけるんだろ？

ヴェロニク　（イヴォンヌのほうをふりむいて）なぜなら、政策は出発点だからよ。政策は、革命政党のあらゆる実際行動における出発点だからなのよ。

イヴォンヌ　わかんないわ。

ヴェロニク　あなたったら、ほんとうにどうしようもない分らず屋ね。

イヴォンヌ　だって、わかんないんだもの。

ヴェロニク　分るはずよ。イヴォンヌ、よく聞くのよ。とても簡単なことなのよ。革命政党の場合、どの行動もすべて、政策の実行なのよ。正しい政策を実行しているか、まちがった政策を実行しているか、そのどちらかであり、ある政策を自覚的に実行しているか、盲目的に実行しているか、そのどちらかなのよ。たとえば、このお皿をあなたはなぜ洗うの？

イヴォンヌ　きれいにするためよ。

ヴェロニク　その通りよ。イヴォンヌ。よく分ってるじゃない。

イヴォンヌ　それじゃ、1967年のフランスは、よごれたお皿みたいなものってわけね？

ヴェロニク　そうよ。　（F・O）

●字幕（青）

対話・2　イヴォンヌ

●イヴォンヌとの対話

まだ垢ぬけしてない田舎娘（アパートの女中）イヴォンヌの正面バスト・ショット。背後の青く塗られた壁の上には2枚の紙が貼りつけられていて、≪**今日のフランスの農村女性**≫という文字が読める。

イヴォンヌ　コランの農場にいたの。グルノーブルの近くよ。小さな村よ。夏は朝の5時に、冬は7時に起きて、カマドの火をつけて、それから牛乳をとりに行って、弟のために朝食をつくり、それから豚に餌をやって、牛小舎の掃除をやって……（農家の庭や牧場のショットがスポットで挿入される）食事の仕度、皿洗い、洗濯、ぬいもの。ふつうはとてもぬいものの時間などなかったけど。それから、午後は、ニワトリの卵を集めて、それからすぐ夕飯の仕度よ。それから牛に餌をやって、ニワトリ小屋に明りをつけて、ヨーグルトもつくったわ……

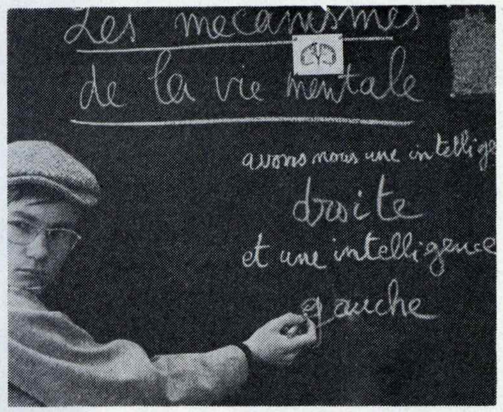
アンリ　（イヴォンヌの声とダブる）新資本主義的（ネオキャピタリスト）産業社会は、みずからの顔をまともに見ようとはしない……

イヴォンヌ　（アンリの朗読の声とダブって）夜の11時になって、11時半頃になってやっと落ち着いたわ。

アンリ　……そして、その反対物の観照の中にみずからの魂を求めるのだ。

イヴォンヌ　（アンリの声とダブって）パリに来たのは……1960年……いや、

1965年だったかな？　ええと……ごめんなさい、1664年だったわ。3年も家政婦の仕事やってるわ。ええ、ここの今の仕事はとても快適だわ。ここは屋上だし、光がよく入るし、明るいわ。最初、私、パッシー付近で働いてたの。それから、オトゥーユ付近のものすごく大きなブルジョアのアパートだったけど、たいてい低い階だったので、光が入らなくて暗い部屋ばかりだったわ。暗いところでお掃除して、暗い地下鉄から出て、暗いアパートに入ったわ。いつも真っ暗だったのよ。そしてまた、夜になると、暗い地下鉄で帰らなければならなかった。でも、今ここでは、みんな議論して、おしゃべりして……ともかく、私には、とても明るいわけよ。私も、牛の乳をしぼったりする時に、ぶつぶつものを言ったことがあるわ。でも、特に外国人相手だったわ。だって、田舎では、女のひとは完全に自分を見失ってるんだもん。（牛が草を食べている田舎の牧場のスポット・ショット）ええ、私、売春をやったわ。ほぼ1年間、地下鉄のスターリングラード駅の付近でね。私、その辺に住んでたのよ。それから、ちょっとお金を貯めて、車を買ったので、フィアット850のオープン・カーよ、それで、今度はシャンゼリゼに出たの。ええ、今でも、お金がなくなると、やってるわ。たとえばアンリが∧紅衛兵∨新聞が売れなくて困っている時とか、ヴェロニクが哲学の講義ができない時とか、ね。ええ、それが矛盾だってことを知ってるわ。アンリったら、私のことを、≪人民内部の矛盾の正しい処理≫の生きた証拠だって言うのよ。（アンリが黒板に≪**精神生活のメカニズムについて**≫云々とチョークで書いているスポット・ショット）



ロシア人のこと？　そうね、私はちょっと疑ってるわ。だって、火曜日にね、みんなが≪ヤンキー、人殺し！≫って叫んだ時ね、ロシア人ったら、それに対して、≪紅衛兵、人殺し！≫なんて叫んでるのよ。だから、私、ちょっとかれらのことを疑ってるんだ。マルクス・レーニン主義？　定義？　あのね、太陽が沈む時って、真っ赤でしょ。それから、太陽は消えるわね。でも、私には、私の心の中では、太陽は決して沈まないわ。そういうわけ。　（F・O）

●室内

（F・I）　ヴェロニクが白壁に、≪**悪質分子＝反動＋修正主義＋警察＋ヤンキー＝がらくたの守護竜神**≫とラクガキしている。ギヨームが左手のドアから∧毛沢東語録∨を手にして、大声で朗読しながらはいってくる。

ギヨーム　……≪強盗犯・詐欺犯・殺人放火犯・暴力団、その他社会秩序を極度に乱すさまざまな悪質分子に対しては、独裁を実行しなければならない。共産党員は虚心で忠実で積極的、かつ革命の利益を第一の生命とし、個人の利益を革命の利益にしたがわせねばならない。いつ、どこにいようとも、正しい原則を堅持し、すべての誤てる思想と行動に対して倦むことなく闘争を行なわねばならない。個人に対してよりも、党と大衆とに対して、より大きな関心をもち、党と大衆との絆を強固にするように努力しなければならない。要は、個人の問題よりも党と大衆の問題をより心がけるべきなのである。（アンリが黒板に同志の週例報告会のテーマと日程表を書いている）自分個人に対してよりも、他人に対して、より大きな関心を持たねばならない。それでこそ、共産党員の名に値するのである。共産党員は、いかなる事柄に対しても、なぜかという問いをみずからに課し、自分の頭で綿密に思考し、それが実際と合致するかどうか、本当に筋が通るかどうかを見きわめねばならない。共産党員は、決して、独善におちいって、相手を見下し、自分はどんな場合にも正しく、相手はどんな場合にも正しくないと思いこんではならない。（ギヨーム、アンリが書いている黒板のプログラムを見る。次いで、先刻のドアから再び消えてゆく）人類の歴史は、必然の王国から自由の王国への絶えざる発展の歴史である……≫

アンリ　（ヴェロニクに）　ヴェロニク、月曜日のきみのテーマはなに？

ヴェロニク　私？　犯罪と政治についてよ。

●字幕（赤）

帝国主義者

●オマールのティーチ・イン

アパートの室内。黒板と教卓。ギヨームが黒板に、≪**西欧左翼の展望**≫というティーチ・インのテーマをチョークで書いている。

北京放送　いちじるしく発展し、強化された革命的学生の闘争、革命学生および党幹部の共闘は、着々と、労働者および農民の運動と団結しつつある……こちらは北京放送……同志同胞よ、われわれの今日の情報はこれで終る。

左手のドアから、ヴェロニクと黒人青年（オマール）が入ってくる。黒板の前で、ヴェロニクは、オマールを仲間に紹介する。

ヴェロニク　（低い声で早口に）　オマールを紹介するわ。

ギヨーム　聞えないぞ！

ヴェロニク　（声をあげて）オマールを紹介します。ナンテールの哲学科の同級生よ。（黒板のところをはなれて、傍聴席のほうへ進みながら、ギヨームのほうをにらみつけて）これでいいでしょ。

オマール　同志同胞の諸君。（以下ルイ・アルチュセール著∧甦るマルクス∨の序文からの引用）スターリン自身の犯罪と過失は別として、われわれの失望と、われわれのあやまちと、われわれの絶望を、それがいかなる領域のものであれ、すべてスターリンの



せいにするひとびとは、哲学的全体主義の終焉によってもなお……

ヴェロニク　独善主義の終焉よ！

オマール　と言ってもいい。哲学の独善論の終焉によっても、なお、真の姿におけるマルクス主義哲学がわれわれに返却されなかったことを知って、全く当惑させられる危険がある。

アパートの傍聴席。中央にベッド。その上には、赤表紙のポケット・ブック版〈毛沢東語録〉が山のように積み上げられている。ベッドに寄りかかって傍聴するアンリ、ギヨーム、ヴェロニク。ベッドのうしろでは、女中のイヴォンヌが立ったまま、靴を磨いている。

オマール　（続けて）　要するに、ひとは、たとえ独善論からであろうと、存在するのしか決して解放することができないのだ。

スターリンの死は、探究の現実的な自由と、同時に、一種の熱狂を生み出した。熱狂のあまり、あるひとびとは、やや性急に、かれらの解放感と自由尊重の気持をイデオロギー的に解放することが哲学である、と主張している。スターリンの死がわれわれの手に返したものとは、われわれが所有しているものを正確に計算し、われわれの富や貧困を明らさまに指摘し、大きな声に出して、われわれの問題を考え、提出し、そして厳しい態度で真の探究をはじめる権利である。スターリンの死は、（毛沢東の写真のスポット・ショットがはいる）われわれが、理論に関する田舎者根性から部分的に脱皮することを可能にし、われわれの外部に存在した、また現に存在しているひとびとの再認識と認識を可能にし、さらにその外部を見ることによって、われわれ自身を外部から見はじめ、マルクス主義に対する認識において、われわれがどのような位置にあるかを知り、かくして、われわれ自身を認識しはじめることを可能にした。

（壁に寄りかかって床に座ったキリロフが自転車のハンドルで牛の頭のようなものを細工している）もしわれわれがマルクス主義哲学に少しでも理論的な生命と強靭さを与えたいと思うならば、今日、われわれの任務とは、ごく単純に、これらの問題を白日のもとに提示し、それに立ち向かうことである。

質問がありますか？

アンリ　非社会主義的革命は、平和的に、社会主義的革命に変えうるものだろうか？

オマール　（以下〈毛沢東語録〉からの引用）ある種の明確な諸条件のもとでは、可能だ。しかし、いずれの場合も、革命の不在を革命に変えることはできないし、また、社会主義的革命にも、ましてや、社会主義にも変えることはできない。われわれは、社会主義への途上で、現実に立ちかえる、ある種の方法を通して、常に、革命に出会うのである。事実、今のきみの質問の裏には、錯誤した思想と問題設定がある。

では、正しい思想はどこからくるのか？

さあ、正しい思想はどこからくるのか？

さあ……

イヴォンヌ　（靴を磨いたまま、ニコニコして）天からふってくるの？

全員　（怒ってウーという叫びをあげる）

オマール　そうではない。正しい思想は、社会実践の中から……

ヴェロニク　（オマールのことば尻に重ねて）それに、生産闘争の中から……

オマール　よろしい。それから？

アンリ　それに科学実験の中から……

オマール　よろしい。それから？　ほかには？……それに、階級闘争がある。ある階級は勝利をおさめ、他の階級は除去された。それが歴史だ。数千年来の文明の歴史なのだ。

キャメラ、アパートのバルコニーの窓に沿って、室内の登場人物たちをながめながら、横に移動する。窓が3つあることによって、空間が3分され、登場人物たちも教壇のオマール、傍聴席のキリロフ、アンリ、ギヨーム、ヴェロニク、そして女中のイヴォンヌと3段階に区分される仕組みである。この移動が数度くりかえされる。

ギヨーム　しかし、階級闘争は、プロレタリア独裁のもとではなくなるだろうか？

オマール　いや、1921年3月29日の第10回党大会の席上行なった演説でレーニンは、すでに、階級闘争はプロレタリア独裁のもとにおいてもなくならず、ただ他の形をとるだけであることを証明した。

キリロフ　ちょうど、現在のソ連がその例だな。

オマール　その通り。ブレジネフとコスイギンという太西洋的修正主義路線の二頭立馬車をこしらえても、その有様なのだ。きみらの幻影を捨てよ。そして闘争を準備せよ。世界はきみたちのものだし、わたしたちのものだ。希望がきみたちの身に託されている。仕事とは闘争だ。きみたちの行動は、〈実事求是〉の態度の中に意味づけられねばならぬのだ。

ヴェロニク　そうよ。だけど、もっと具体的に言わなきゃ。たとえば、〈実事求是〉とはなんのこと？

オマール　〈実事〉とは客観的に存在するあるがままの諸々の事物、諸々の現象だ。〈是〉とは、客観的な事物や現象の内部的なつながり、すなわち、法則性のことであり、〈求〉とは、われわれが研究することだ。（〈マルクス・レーニン主義手帳〉の表紙のクロース・アップが挿入される）われわれは、国の内外、省の内外、県の内外における実際の状況から出発し、われわれの行動を導くために、そこから、われわれの憶測から生じた法則ではなく、この状況に固有の法則を抽出しなければならぬ。すなわち、われわれのまわりに展開しているできごとの内部的なつながりを探し出すことだ。

●ヴェロニクとの対話（その1）

ヴェロニク　12月から、もう4カ月になるわ……

●字幕（青）

対話・3　ヴェロニク

ヴェロニク　私がマルクス・レーニン主義を発見したのは、最初、ナンテールでは退屈していたんだけど、だって、田舎の真ん中にある学部だったし、でも、だんだん、大学が郊外に、労働者地区にあるっていうことはいいことだと考えるようになったからだわ。（ナンテール分校近辺の風景が次々に挿入される）つまり、私たちは労働者と

同じウサギの檻に入れられていたわけよ。ところが、ウサギはどんどんふえるでしょ。毎朝、学校へ行く時、私はアルジェリア人の労働者の子供たちやシムカの自動車工場の技師たちとすれちがう。ええ、もちろん、そうね。私はかれらとすれちがっていたと思ってたけど、実際は……私たちは同じ道を進んでたわけね。同じレストランに入り、同じ時刻に同じ汽車から降りて、同じ雨に濡れて、ほとんど同じ労働をしてたわけね。それは、あそこにいたからこそ分ったことなのよ。資本主義体制下のというよりは、もっと正確には、フランスのドゴール体制下における3つの基本的な不平等が……

インタヴュアー　それはなにか?

ヴェロニク　つまり、第一に、知的労働と肉体的労働との間の相互的無関心。第二に、都市と農村との間の相互的無関心。これは今でもここで、イヴォンヌといっしょに直面してる問題よ。そして、第三に、農業と工業との間の相互的無関心。これが私に、マルクス・レーニン主義をまじめに研究させた動機よ。私、本当にまじめになって考えてるんだけど、もし私に勇気さえ出たら、ソルボンヌとルーヴル博物館とコメディ・フランセーズをダイナマイトで爆破してやろうと思ってるのよ。

インタヴュアー　本当に?

ヴェロニク　ええ。(眼を伏せて、机の上にある〈毛沢東語録〉のページをめくって引用朗読する) ≪革命は、宴会ではない。革命は、文章をひねったり、絵を描いたり、刺繍したりすることではない。そんなに風流で、ゆったりとかまえた、おだやかでつつましいものではありえない。革命は掠奪だ。ひとつの階級(クラス)が他の階級(クラス)をくつがえす激烈な行動なのだ≫(と言ってヴェロニクは机の上の〈毛沢東語録〉を手にとって、これだといわんばかりに見せる)

私は哲学の学級(クラス)にいる。

(中国の文化大革命のポスターの銃をふりかざす手のクロース・アップ) ええ、私は労働者階級についてすごく関心があるわ。だって、それは当然だわ、私は銀行家の娘で、そのブルジョア環境で今まで育ってきたんですもの。

インタヴュアー　それでもまだ、すべては明白ではないけど……

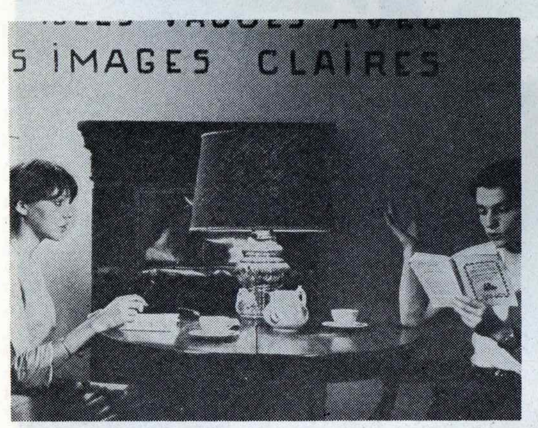
ヴェロニク　そうなの。すべてが明白じゃないからこそ、私は研究を続けるのだわ。理解するために、そして次いで変貌するために……でも、まず理解することが先決だわ。それから、正しい理論をうち立て……

(動乱のヴェトナムや中国のルポ写真、[気狂いピエロ]の色メガネをかけたベルモンドのスチール、ビートニク歌手の写真などが相次いで挿入される) そうね、たとえば、私の場合は、貧困を基点として自己定義するのではなくて、富を基点としてね。というのも、私は多くの場合、富にたかって食ってるので、それは大変恥かしいとは思ってるんだけど……

大学で抗議デモをやったこと? そうね、それは、私にとっても、私の仲間にとっても、まず、試験なんてものを除去することが目的だったわ。(ヴェロニク、大学のデモの抗議文を読みあげる) ≪なぜなら、試験において私たちはなにも学ばないからであり、また、そこではカンニングが禁じられているからであり、また、試験は人種偏見の一形態であるからだ。なぜなら、それは、勉強の時間がたっぷりある人々にだけ許されているからである。さらに、試験は、神経衰弱と苦悩と性的欲求不満の原動力になっているからである≫

インタヴュアー　時には書物を燃やしてしまうべきだと思うか?

ヴェロニク　書物は焼いてしまうべきじゃないわ。あとでその批判すらできなくなってしまうから。



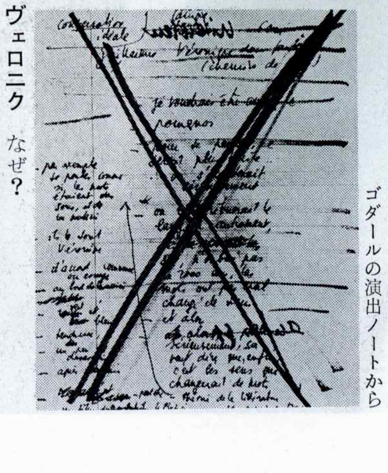
●室内(夜)

テーブルをはさんで、ヴェロニクとギヨームが向かいあって腰かけている。ヴェロニクはテーブルの上に本を置いたまま、静かに読んでいる。ギヨーム、本(プーシキンの〈オネーギン〉)を手にとって、朗読する。

ギヨーム　≪めらめらと燃えあがる青春はなにひとつ包み隠しができないもので、憎悪も愛も、悲しみも幸福も、すぐに表にほとばしり出てしまう。恋の廃兵をもって認ずるオネーギンは……

ヴェロニク　オネーギンよ。

ギヨーム　(ヴェニロク のほうにちらりと眼をやり) オネーギンは、もったいぶって、詩人が純粋無垢にそのいつわらざる胸の告白を吐露する、その打明け話に耳を傾けていた……≫(ギヨーム、本をテーブルの上に置き、コーヒーをカップにつぎながら) ぼくはめくらになりたい。


ゴダールの演出ノートから

ヴェロニク　なぜ?

ギヨーム　語りあうためには、そのほうがいい。まじめに耳を傾けあえるだろうから。

ヴェロニク　どうして?

ギヨーム　ことばを別のしかたで伝達できることになるからさ。2千年来、ことばは少なからずその意味を変化させてきたことを忘れてはいけないんだ。

ヴェロニク　だから?

ギヨーム　だから、その……まじめに語りあえるようにしなきゃ。つまり、その……意味がことばを変えてゆくことになるんだ。

ヴェロニク　分ったわ。まるでことばが音や物質であるかのように、語りあってことね。

ギヨーム　(単語をひとつずつ切断して発音する) かれら……は……そこ……ヴェロニク!

ヴェロニク　いいわよ。やるわ。はじめて。

ギヨーム　川の縁(ふち)で

ヴェロニク　緑……と青

ギヨーム　愛情

ヴェロニク　小さな絶望

ギヨーム　明後日

ヴェロニク　たぶんね

ギヨーム　文学の理論

ヴェロニク　映画。ニコラス……レイの

ギヨーム　モスクワ裁判

ヴェロニク　赤い(ルージュ)……喉(ゴルジュ)(訳注=ルージュ・ゴルジュはコマドリの一種)

ギヨーム　岩(ロック)……ンロール

ヴェロニク　エトセトラ

ギヨーム　エトセトラ

ヴェロニク　エトセトラ

ギヨーム　(急に真剣な口調で) きみを愛してるんだ。

ヴェロニク　(黙って答えない)

●室内(朝)

アンリとイヴォンヌが同じベッドの中で抱きあって眠っている。ベッドの脇の椅子には、ギヨームが眠っている。左手のドアが開いて、トランジスター・ラジオをぶらさげたキリロフが夜着のまま入ってきて、ベッドをふみこえ、再びドアを出てゆく。その間、キリロフのラジオから騒々しく〈万国(インター)労働歌(ナショナル)〉がなりひびく。アンリ、イヴォンヌ、ギヨーム、うるさそうに眼をさます。

●バルコニー

全員バルコニーに出て、朝の体操をする。

全員　(一、二、三のかけ声の代わりに〈毛沢東語録〉のスローガンを体操に合わせて叫ぶ)

ぼくら
の
思想
を
導く
理論的
基礎
は
マルクス
レーニン
主義

●字幕(赤)

帝国主義者は今なお生きている

●ギヨームのティーチ・イン

黒板の前のギヨーム。黒板には、**≪共和主義的TVのための情報問題≫**という議題が書かれている。

ギヨーム　(煙草にゆっくり火をつけて) 同志同胞の諸君。今日はぼくが〈ニュース・フィルム〉の問題について語ろうと思う。

イヴォンヌ　ニュース・フィルムなら知ってるわ。毎日映画館で見れるもん。

ギヨーム　うん、もちろん。しかし、まさしく、この〈ニュース映画〉に関していつわりの思想が横行しているのだ。というのも、ふつう、ニュース映画を発明したのはリュミエールだ、という説になっている。リュミエールがドキュメンタリーをつくったのだといわれている。しかるに、同じ時代に、メリエスという名のもうひとりの映画人がいたが、彼はフィクションをつくっていたのだというのが今では定説になっている。メリエスは夢想家で、夢幻劇を撮っていた、と。しかし、ぼくは、まさしく、それは逆であったと思うのだ。

全員　証明しろ。

ギヨーム　よろしい。2日前、ぼくはシネマテークで、アンリ・ラングロア氏のリュミエールについての映画を見た。ラングロア氏はシネマテークの代表だ。で、この映画を見ると、リュミエールは画家だったということがはっきり分るのだ。つまり、リュミエールは、彼と同時代の画家たち、当時のピカソとかマネとかルノワールと全く同じものを描いていたのだ。

ヴェロニク　なにを描いてたの?

ギヨーム　つまり、かれは駅を撮った。工場の出口を撮った。カードをしている人たちを撮った。列車を撮った。

ヴェロニク　つまり、当時の偉大な最も後期の印象派画家のひとりだったわけね。

ギヨーム　その通りなんだ。かれはプルーストと同時代の人間だったんだよ。

アンリ　だけど、メリエスだって同じことをやってるじゃないか。

ギヨーム　それはちがう。メリエスは当時なにをしていたか? かれは月世界を撮った。メリエスは……ユーゴスラヴィア王のファリエール大統領訪問を撮った。今日、時間的なへだたりをもってみると、ぼくらは、それこそ当時のニュース映画だったことに気づくのだ。あ、きみは笑ってるな。だけど、本当だぜ。かれはニュース映画をつくってたんだ。それはたぶん、再構成されたニュース映画だったろうけど、つまり、それがかれのつくり方だったわけだけど、しかし、それは真のニュース映画だったんだ。さらに、ぼくはもっと推し進めて、メリエスはブレヒト的だったとさえ言えると思うんだ。メリエスがブレヒト的だったということは忘れてはならないことだ。では、なぜそのことは忘れてはならないことなのか? なぜ忘れちゃいけないのか? (傍聴席のヴェロニクの横顔のアップ・ショット) さあ、なぜか? (ギヨーム、どなる) なぜかと言ってるんだ!

ヴェロニク　つまり、具体的状況の具体的な分析は、レーニンのいうように……

イヴォンヌ　(ヴェロニクのセリフを切って) 分析ってなあに?

ヴェロニク　(続けて) マルクス主義の真髄であり、生きた魂だから。

イヴォンヌ　(再びしつこく、しかしナイーヴに) 分析ってなあに?

ヴェロニク　(イヴォンヌに) ここで分析って言ったのはね、事物や現象に固有の諸々の矛盾を分析することなのよ。

イヴォンヌ　そう。でも、なぜ分析するの?

アンリ　なぜなら、世界は、現実は、複雑であり、無数の要因(ファクトゥール)に規定されているからだよ。

イヴォンヌ　(アンリに) カスケットをかむったあんたは郵便夫(ファクトゥール)みたいよ。

ヴェロニク　(〈毛沢東語録〉の引用) マルクス・エンゲルス・レーニン・スターリンは、主観的願望から出発するのではなく、状況を真剣に研究して、客観的な真実の状況から出発せよ、と教えている。(ギヨームに) 異論ある?

イヴォンヌ （ヴェロニクの口調をまねて）異論ある？

ギヨーム いや。全くその通りだよ。特に情報の分野においては、他のどの分野にもまして、ぼくらは、ひとつの問題を、ただ一面からではなく、その多様なアスペクトから検討しなければならないのだ。よし、と。もう理論はこれぐらいでたくさんだ。なにか、問題は？ なにか、諸君のほうで、問題は……

イヴォンヌ 戦争。

ギヨーム よろしい。

アンリ アジア。

ギヨーム うん。それじゃ、アジアにおける戦争、ヴェトナムだ。

全員 そうだ、そうだ。

ギヨーム よろしい。それじゃ、このドラマの登場人物は？

ヴェロニク アメリカ人。

ギヨーム そう、アメリカ人、（ギヨーム、机の上に置いてあるメガネをとってかける。レンズの上にアメリカの星条旗の模様が絵の具で描かれている）アメリカは、このアジアの小国に、すでに、第2次世界大戦の全期間を通じてよりも多くの爆弾を投下し、アメリカ人のアジアを云々して、その主義主張をあやまっている。

アンリ ロシア人。

ギヨーム ロシア人。（ギヨーム、もうひとつのメガネをとってかける。今度はソ連の国旗の図案がレンズの上に描かれている）ロシア人は、《言ったことはやれ。しかし、おれがやってることはやるな》といった類の卑劣な連中だ。

イヴォンヌ 中国人。

ギヨーム そう、そう。もちろん、中国人がいる。中国人は毛沢東の思想を実践する。（今度はレンズの上に中国の国旗の図案が描かれたメガネをはめ、赤表紙のポケット・ブック〈毛沢東語録〉を手にとって朗読する）《帝国主義およびその他すべての反動派は張り子の虎にすぎぬ。見かけは恐ろしくとも、実力はたかが知れている》そして、1957年11月18日の各国共産党・労働者党モスクワ会議における講話では——《戦略的にはすべての敵を軽視せねばならぬ。戦術的にはすべての敵を重視せねばならぬ……》それに……それにはまた、傍観者どもがいる。無関心なやつらがいる。なまけ者がいる。なまけ者どもが……（フランス国旗の図案がレンズの上に描かれたメガネをかけて）フランスとか……（次いでイギリス国旗の図案のメガネにかけかえて）イギリスとか……



イヴォンヌ ヴェトナムは？ 登場人物じゃないの？

ギヨーム そう。ヴェトナムだ！

挿入ショット。イヴォンヌがヴェトナム娘の恰好をして泣きわめく。バックの壁には、張り子の虎よろしく〈エッソ〉のガソリンのポスターが貼られ、模型の爆撃機が天井から吊るされてゆらゆらとヴェトナム娘の眼前に迫る。

イヴォンヌ （泣きわめく） 助けて！ 助けて！

ギヨーム （続けて）まず、いくつかの事実だ。なぜなら、真実はそれらの事実の間にあるからだ！

挿入ショット。赤表紙の〈毛沢東語録〉を積み上げたバリケードの間から、顔面血みどろのイヴォンヌが、機関銃を手にとって狙い撃ちをする。

イヴォンヌ ＦＮＬ（国民解放戦線）は勝つ。ＦＮＬは勝つ。ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ……（機関銃の音をまねる）

次いで、彼女は撃つのをやめて、機関銃を折りたたんで調節すると、それがそのままトランジスター・ラジオに早変りする。イヴォンヌ、ラジオに耳傾ける。

北京放送 （イヴォンヌのラジオから）タ・キャン地方解放軍は、3百人以上の傀儡軍兵士を殺害し、負傷させ捕虜にした……こちらは北京放送……

ギヨーム 要するに、ジョンソンは、ヴェトナムにおける共産主義に対してたたかうと言うのだ。よかろう……だが、まさしく、そのことは、共産主義にはふたつの形態があることを示すものだ。つまり、なぜなら、かれは、ヨーロッパにおいては、共産主義と全然たたかわないからだ。それどころか、かれはモスクワと手を結んだり、ハンガリーの水泳選手団をロサンジェルスのプールに招待したり、また……チェコのヴァイオリン奏者たちを招いて、ボストン交響楽団とともに演奏させたり……ルーマニアやポーランドに工場を建設したりしてるんだ。

イヴォンヌ （叫ぶ）助けて！

ギヨーム それに反して、ハノイの工場は、バーンと破壊しやがるんだ！

再び、ヴェトナム娘イヴォンヌの挿入ショット。

イヴォンヌ （泣きわめく） 助けて！ 助けて！ 助けて、コスイギンさん！ コスイギンさん、助けて！

ギヨーム つまり、それは、共産主義にはふたつの形があるということを証明する。危険な共産主義と危険でない共産主義と、だ。ジョンソンがたたかわねばならぬ共産主義と、逆に彼が手をさしのべる共産主義と、だ。

挿入ショット。張り子の虎のお面をつけた男が電話をかける。



虎 もしもし、コスイギンか？ 元気かい？

ギヨーム （続けて） では、なぜ危険ならざる共産主義があるのか？ それは、なぜなら、共産主義が変ったからだ。ところがアメリカのほうは変っていないから、したがって、当然、変ったのは他のもの、すなわち、ロシア人とその友好国のやつらだ。かれらは修正主義者になったのである。だからこそ、かれらとアメリカ人は和解しあうことができるわけだ。しかるに、他の、変らなかった真の共産主義者どもは、絶対にやっつけちまえ、というわけなのだ。ヴェトナムに起こっていることが、まさしく、それなのだ。

挿入ショット。虎が机の上におもちゃの機関銃を置いて、射撃の準備をする。

虎 私はヴェトナムの平和に賛成である。

ギヨーム （続けて） そこでは、意識的、無意識的を問わず、ソ連とアメリカとの共謀があり……

再び虎の挿入ショット。おもちゃの大砲を手にかかえて撃つ。

虎 私はヴェトナムの平和に賛成である。

ギヨーム （続けて）……両者共謀して、真の共産主義に対してたたかっているのだ。中国の場合、それは普遍的な結論だが、ヴェトナムの場合は、特に……

再びヴェトナム娘イヴォンヌ。

イヴォンヌ （泣き叫ぶ） 助けて！ 助けて、コスイギンさん！ コスイギンさん、助けて！ 助けて、コスイギンさん！ きゃあ！ コスイギンさん、助けて！ 急いで、コスイギンさん！

ギヨーム （続けて） ……そこからは、より正確な結論を引き出すことができる

ギヨームとイヴォンヌ（ヴェロニクと同じスタイルのカスケットをかむっている）の顔が交互に早いカット・バックで現われ、次いで、おもちゃのロケット発射装置や文化大革命の集会で中国人がいっせいに〈毛沢東語録〉をふりかざしている写真がフラッシュで挿入され、床の上を走るおもちゃのタンクに赤表紙の〈毛沢東語録〉がいっせいに投げつけられる。

イヴォンヌ 進歩のための

ギヨーム 戦争は

イヴォンヌ すべて

ギヨーム 正義の戦争であり

イヴォンヌ 進歩を

ギヨーム 阻む

イヴォンヌ 戦争は

ギヨーム すべて

イヴォンヌ 不正義の

ギヨーム 戦争である

イヴォンヌ われわれ

ギヨーム 共産党員は

イヴォンヌ すべての

ギヨーム 進歩を

イヴォンヌ 阻む

ギヨーム 不正義の

イヴォンヌ 戦争に

ギヨーム 反対する

イヴォンヌ しかし、われわれは

ギヨーム 進歩のための

イヴォンヌ 正義の

ギヨーム 戦争には

イヴォンヌ 反対しない

●アンリのティーチ・イン（その1）

教卓に立つアンリ。黒板には、**《階級闘争の現在の傾向》**というティーチ・インのテーマが書かれてある。

アンリ 同志同胞諸君。なぜ今日、アメリカ人たることは許しがたいのか？ 問題は重要だ。事実、ひとりの社会主義者が米国の富を称讃するようなことがある場合には、かれは単にこの富を世界的関係の中で相対化し、この段階で、稀少価値ならびに搾取率を規準として、これを理解するのみならず、その富をはぐくんでいる社会関係の構造をも問題にしなければならない。さもなくば、この場合、社会主義はある種の現代的右翼の罠におちこむことになるからである。（〈北京情報〉を読むヴェロニクのショットが挿入される）その罠とは、資本主義的な豊かさの一種のスターリン主義の適用であり、奢侈と快適な生活の擁護にほかならない。そのいい例が、現在のフランスの大蔵大臣たるミシェル・ドブレ氏によって提供されている。（ナンテール分校の風景が挿入される）われわれにとって、人文科学は、マルクスにとってそうであったもの、すなわち、政治的武器、闘争的真実とならねばならない。19世紀のマルクス主義者は、すなわち、ソ連アカデミーがマルクス主義者でいっぱいになる以前の、真のマルクス主義者は、科学者であると同時に、偶像破壊者であり、革命家であったことを忘れないようにしよう。（マルクスの肖像画、次いで毛沢東の顔写真が挿入される）今日、ある種の人文科学の流派は、マルクス主義への道を再びたどりつつあるが、しかし、全く逆方向にである。人間の計画や意志では変更できない構造に参与すること、すなわち、人間は近代人によってつくられたひとつの思想であり、この思想は超えることができるのだということを示すためではないのだ。（イヴォンヌが、この間ずっと、バルコニーに面したアパートの窓のふき掃除をしている）ジャン＝ポール・サルトルといったひとが（街の中を歩くサルトルのうしろ姿の写真、ついでデカルトの肖像画の挿入）……その天才的な力で揺すろうと試みたがだめだったこの現代の教義と人文科学の憂うべき状況は——この状況は真に憂うべきものだ——西欧の左翼の不能ぶりの忠実なる反映であり、その

没落ぶりの公式の証拠なのである。

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然として

●ヴェロニクとの対話（その2）

ヴェロニク　そうね。私たちはちょっとロビンソン・クルーソーのようなことをやってるのよ。そこで、ロビンソン・クルーソーと暴力についてエンゲルスが書いている文章を思い出していただきたいわ。

インタヴュアー　エンゲルスのなに？

ヴェロニク　〈反デューリング論〉よ。

（電話のベルがうるさく鳴る）ギヨーム、電話よ！　ギヨーム！

インタヴュアー　でも、やはり私が驚いているのは、あなたがたとフランス共産党とのいさかいなんだが……

ヴェロニク　だって、私は、フランス共産党による分析の4分の3が、それどころか、テーゼの4分の3がまちがっているのを発見したわ。特に……知識人にとっては。（フランス共産党委員会の会合風景の写真のスポット）モスクワにあまりにも近づきすぎてるわ。本当にそうよ。考えてもごらんなさい。ポール・ニザンは死んだし、メルロ＝ポンティも死んだわ。サルトルはフロベール的文学の中に逃避するし、アラゴンは数学の中に埋没してる有様よ。

インタヴュアー　アラゴンやサルトルは、今日では、むしろ感動的だと思うが……

ヴェロニク　そうね。かれらは感動的だわ。でも、やっぱり悲劇的だわ。

インタヴュアー　それはフランス共産党の罪だろうか？

ヴェロニク　その通りよ。フランス共産党の罪よ。だからこそ、私たちは、私たちの理想を数千キロも離れた北京に求めざるをえないのよ。聞いてください。（若き毛沢東の顔写真のスポット。ヴェロニク、〈毛沢東語録〉の一節を朗読する）《共産党員は、いかなる方針を立てようとも、文化革命を無自覚に、正当な手続きをふまずに、単なるひとつの事実、単なるひとつの理論としてあつかうことは許されない。中国文化大革命は単なる理論ではない。それは、まず第一に、歴史的事実であって単なるひとつの事実ではなく、前例のない歴史的事実なのだ》

それに、まだあるわ。《文化大革命は、中国の革命であるが故に、これを輸出すべきものではない。しかし、その理論的・政治的教訓はすべての共産党員にかかわるものである。共産党員は、すべからく、その教訓を得て、そこから実益を抽出すべきである》（電話のベル、再びうるさく鳴りひびく）ギヨーム、電話に出て！

インタヴュアー　あなたの名前を聞いてさしつかえないかな？

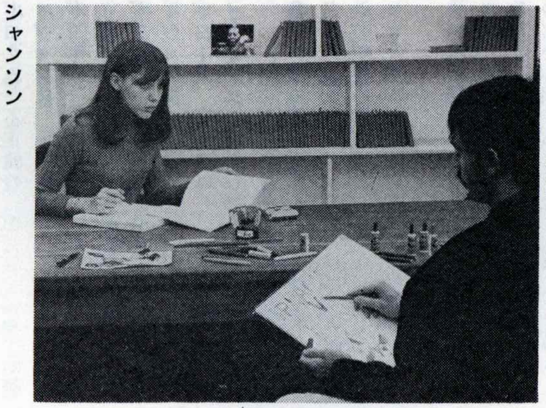
ヴェロニク　（電話のベルを気にして）ギヨーム！（インタヴュアーに向かって）ええ、構わないわ。私の名は、ヴェロニク・シュペルヴィエル。19歳と8カ月と……（時計を見て）……14時間2分20秒……

●字幕（青）

［中国女］　第2楽章

●シャンソン〈マオ・マオ〉

映画第2部の序曲のように、クロード・シャンヌの歌うゴーゴー・ソング〈マオ・マオ〉（毛沢東のうた）が流れる。その間、黒のカスケットのヴェロニク、ギヨームの横顔、黄色のセーターのヴェロニク、グリーンのセーターのヴェロニクなどが画面に点描される。



シャンソン

ヴェトナム燃える
おいらは叫ぶ　毛沢東！
ジョンソン笑う
おいらははねる　毛沢東！
ナパーム走り
おいらは歩く　毛沢東！
都市はくたばる
おいらは夢みる　毛沢東！
パン助わめく
おいらは笑う。毛沢東！
米は狂作
おいらは遊ぶ　毛沢東！
赤いポケット・ブックのおかげで
やっとすべてが動き始めた
帝国主義は至る所で横暴のかぎりをつくしている
革命は晩餐じゃない
原爆はハリコの虎だ
大衆こそ真の英雄
アメ公は人殺し
おいらは読書　毛沢東！
気狂い王国
おいらは見物　毛沢東！
爆弾は地響き立てる
おいらは鐘を鳴らす　毛沢東！
女子どもは逃げる
おいらは尻を追っかける　毛沢東！
ロシア人は食べる
おいらは踊る　毛沢東！
自己批判して
お手あげだ　毛沢東！
赤いポケット・ブックのおかげで
世界はやっと動き始めた

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然として横暴

●台所

台所で、イヴォンヌが出刃庖丁を2本手にとってふりかざし、闘牛士の真似をする。ヴェロニクは、キリロフが自転車のハンドルでこしらえた〈牛の頭〉をふりかざして、猛牛さながら、イヴォンヌに向かって突っかかる。

イヴォンヌ　オーレ！　猛牛！　猛牛！　猛牛！

ヴェロニク　今度は、エル・コルドベスよ。



イヴォンヌ　オーレ！　トーロ！　トーロ！

ヴェロニク　今度は、パコ・カミーノよ。

キリロフがはいって来て、ものも言わずに、ヴェロニクから彼の〈牛の頭〉を取りあげ、ドアをあけて、外の廊下に放り捨てる。

イヴォンヌ　なぜあのひと、私たちの牛の頭を捨てちゃったのかしら？　とてもよかったのに……。もう闘牛ゴッコできないわね。

ヴェロニク　あのひと気が狂ったのよ。そのうち自殺するわ。

ヴェロニク、ドアを細目にあけて、アパートの廊下をうかがう。ふたりの男女が、捨てられた〈牛の頭〉を見つける。

イザベル　ねえ、フェルナン、急いで。

フェルナン　すぐ行くよ。（〈牛の頭〉を見つけて）やあ、見たかい、イザベル。とてもすてきな自転車のハンドルがあるぞ。

イヴォンヌ　（ヴェロニクに）拾っちゃった？

ヴェロニク　うん……

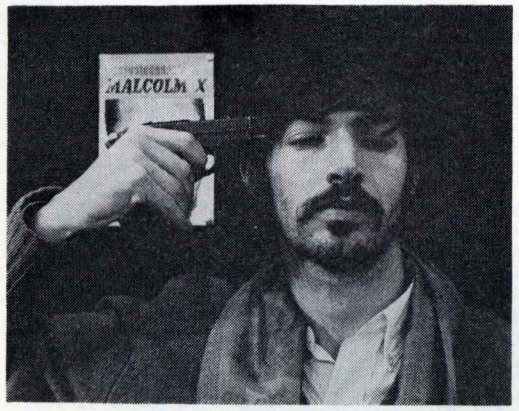
イヴォンヌ　全くバカだわ、そいつは！

ヴェロニク　それどころか、天才よ、あの労働者は。だって、牛の頭を自転車のハンドルにしちゃうんだから。これこそマルロオ氏のいう〈神々の変貌〉というわけよ。

（画面にアンドレ・マルロオの顔写真が挿入される）

●ピストルを手にするキリロフ

黒板の前にキリロフが立ち、ピストルをこめかみに当てている。黒板には、マルコム・Xの肖像写真が貼られている。アンリと



ヴェロニクのセリフ（〈毛沢東語録〉の引用）が交互にオフでかぶさる。

アンリ　奮闘すれば

ヴェロニク　犠牲が出る

アンリ　われわれの行動には

ヴェロニク　常に死がつきまとう

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然としてアジア、アフリカ

●壁の前に立たされた女

白壁の前に、女（イヴォンヌ）が頭から膝のあたりまですっぽり黒い布をかむせられてさらしもののように立たされている。

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然としてアジア、アフリカおよびラテン・アメリカに対して横暴のかぎりをつくしている

●キリロフのティーチ・イン

キリロフがしゃべる間、ギヨームが、黒板いっぱいに書かれた古今東西の文学者の名前をひとつずつ雑巾で消してゆく。モリエール、ピンター、ウィリアムズ……そして最後にブレヒトの名だけは消さないで残しておく。

キリロフ　同志同胞の諸君。第一に、芸術の歴史は、この百年以来、芸術そのものがそれ自身の科学に向かってたどってきた道の歴史である。第二に、われわれは言語の中に埋没してはいない。逆に、この上なく貧しい言語の中に密閉され、埋没しているのは、われわれの社会なのである。第三に、詩におけるマヤコーフスキー、映画におけるセルゲイ・エイゼンシュテイン、および社会主義芸術の定義のために闘争したすべての人々は、トロツキー、および〈冬の宮殿〉占領後2カ月にして、ブレスト＝リトフスク講和条約に署名するために、帝国主義的言語形態を受容した連中によって、背中を刺されたのである。芸術は見えるものを再生するのではない。すべてを見えるようにするのだ……

ヴェロニク　だけど、美的効果というものは想像的なものでしょ。

キリロフ　そうだ。しかし、この想像性は現実の反映ではない。それはこの反映の現実なのだ。ただ3色だけを使え、三原色、青・黄・赤だけを、その完璧な純粋性と完璧な均衡の中において使え、といった宣言を耳にすることがある。なぜなら、他の色はすべてその三原色の中にあるのだから、という口実のもとに。しかし……（色見本のカット、次いでギヨームが街の真ん中で〈毛沢東語録〉を手にして人々によびかけているショットなどが挿入される）

キャメラ、バルコニーの窓に沿ってゆるやかに横に移動。

キリロフ　（続けて）われわれは、見るもののすべてに関して、次の3つの事柄を認識しなければならない。すなわち、それを見る眼の位置、見られる対象の位置、およびそれを照らす光の位置である。現実は、たぶん、だれの眼にもまだ現われ出たことはないのかもしれない……

●室内（夜）

ギヨームとヴェロニクがテーブルをはさんで、向かいあって腰かけている。キリロフがその前を行ったり来たりしながら、声をあげて〈毛沢東語録〉の一節を朗読している。ギヨームとヴェロニクは顔を近づけあって、低い声で会話をかわす。

ギヨーム かれが幼年時代のことを語る口調ったら全く……

キリロフ （朗読）《われわれの要求するのは、政治と芸術との統一……》

ヴェロニク でもね、私は、やっぱりかれの言う通りだと思うわ。

キリロフ 《……内容と形式との統一、革命的政治内容と……》

ギヨーム いやいや、言外に……

キリロフ 《……できるだけ完璧な芸術形式との統一である》

ギヨーム ……幼年期のムードをよく生かしたと思うんだ。

キリロフ 《芸術性を欠く作品は……》

ギヨーム 大人だから……

キリロフ 《政治的にどんなに進歩的であろうとも、無力である》

ギヨーム そうなんだ。まさしく。それは昔の感覚を守り続けることなんだ。

キリロフ 《われわれは文学・芸術問題における……》

ヴェロニク でも、文学や芸術においてはそれは真実じゃないわ。

キリロフ 《ふたつの戦線の闘争を行なわなければならない……》

キリロフ、隣室へ消えてゆく。ヴェロニクがテーブルの上のプレイヤーのスイッチを入れると、ディキシーランド・ジャズが流れ出す。

ギヨーム ふたつの戦線の闘争を行なうなんて、ぼくは、あまりにもむつかしすぎると思う。ぼくは一度にひとつのことしかできない。（レコードをかけたまま、ノートに何か書いているヴェロニクに向かって）たとえば、今きみは音楽を聞きながら、しかも同時にものを書いているが、どうしてそんなことができるものか、ぼくには分りかねる。ふたつの戦線の闘争なんて、複雑すぎる。

ヴェロニク （レコードのスイッチを切って）私のこと愛してる、ギヨーム？

ギヨーム も、もちろん。愛してるよ。

ヴェロニク （きつい調子で）だけど、私はよく考えた結果、あなたをもう愛してないわ。

ギヨーム 急にどうしたんだ、ヴェロニク？

ヴェロニク （冷たく） もうあなたの顔も好きじゃないわ。眼も好きじゃない。あなたの口も、着てるセーターの色も、好きじゃないわ。それに、あなたがうるさくなってきたわ、ほんとに。

ギヨーム でも、ヴェロニク、どうしたっていうんだ？

ヴェロニク もうあなたを愛してないってことよ。

ギヨーム でも、分らない……

ヴェロニク 分るわよ。（そう言って、ヴェロニクは再びプレイヤーの始動スイッチを入れる）

ギヨーム （こらえきれないで） ヴェロニク！

ヴェロニク （さえぎって） 分るわよ！

ギヨーム ヴェロニク！ 説明してくれ。どういうことなんだ？ なぜそんなことを言い出すんだ？

プレイヤーの音楽（クラシックのピアノ曲）が流れ始める。

ヴェロニク 私はもうあなたを愛してないわ、ギヨーム。あなたったら私が仕事をするのを邪魔するし、苦しめるし、あなたと恋人関係にあるのは、あまりにもむつかしすぎるわ。それに、私は、あなたが、よく知りもしないくせに、物事を知ったかぶりしてしゃべるのも嫌いよ。もうあなたを愛してないわ。愛してないのよ。（ヴェロニク、プレイヤーのスイッチを切る。音楽やむ）もう分ったでしょ。

ギヨーム （絶望にうちひしがれて、ボソボソと低い声で答える）ああ、分ったよ。ぼくはものすごく悲しい。だけど、分ったよ……

ヴェロニク ね、ギヨーム、一度にふたつのことをやることができるのよ。でも、あなたに分ってもらうために、実際にやってみなきゃならなかったのよ。音楽とことば……（ヴェロニク、再びプレイヤーの始動スイッチを押す。クラシックのピアノ曲流れる）ふたつの戦線の闘争を行なわなければならないのよ。

ギヨーム でも、本当に、ものすごくぼくは恐かった。

ヴェロニク 私だって、よく恐いことがあるわ。

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然としてアジア、アフリカおよびラテン・アメリカに対して横暴のかぎりをつくしている。西側の世界でも、かれらはあいかわらず

●ギヨームのパントマイム

ギヨームがめかくしをして、口笛で小鳥の鳴き声を真似ながら、両手を前につき出しては眼の前の小鳥をつかまえるようなパントマイムを行なっている。ヴェロニクの声がオフではいる。

ヴェロニク （〈毛沢東語録〉の一節の引用）なんにんかの同志の間には、《眼をつぶってスズメをつかまえる》といったきわめて悪い作風、完全にマルクス・レーニン主義の基本精神に反する作風が、いまなお存在している。

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然としてアジア、アフリカおよびラテン・アメリカに対して横暴のかぎりをつくしている。西側の世界でも、かれらはあいかわらず、かれらの国の人民大衆を

●壁の前に立たされた女

白壁の前に、黒布を頭からかむせられて、さらしもののように立たされる女（イヴォンヌ）。

イヴォンヌ なぜあなた方は私を見つめるの？ 私は変な動物じゃないわ。私は人間よ。なのに、あなた方の眼つきは、アメリカの白人たちが黒人を見る眼つきと同じだわ。中近東のアラビア人がユダヤ人を見る

眼つきやその反対の場合、それに、ソ連の共産党が中国人を見る眼つきとそっくりだわ。

●頭をたたくアンリ

アンリが、自分の頭をゲンコツでたたいている。

アンリ （頭をたたきながら）一、二、三、四、五……

●キリロフの絵

画面いっぱいにキリロフのシュールな絵がうつし出され、オフでキリロフの声がはいる。

キリロフ いや、夢の顔のように、はっきりと描き出しうる顔はないのだ。セルジュ・ディミトリ・キリロフ……

●的あって矢を射るギヨーム

本棚の前。ヴェロニクがいるところへ、ギヨームが弓と矢をもって駆けつけてくる。

ヴェロニク あ、だめよ、ノヴァーリスは射たないで！

ギヨーム でも、きのうの晩、みんなで投票で決めたじゃないか。

ヴェロニク でも、かれは学者なのよ。詩人じゃないのよ。詩学者なのよ。あなたのブレヒトが演劇学者なのと同じよ。（ヴェロニク、8ミリ・キャメラを取り出してギヨームを狙うと、レンズの部分が銃口のようにとび出す）

ギヨーム ぼくらの大原則は、党が銃に命令することだ。銃が党に命令することは断じて許されない。

ヴェロニク かわいそうなノヴァーリス！

ギヨーム ああ。でも、マルクス・レーニン主義の理論と革命の実践とは、どのように関連しているか？ よく知られた表現でいえば《的（まと）あって矢を射る》ということだ。矢は的を狙って射るべきである。マルクス・レーニン主義は、革命を狙って実践されるべきである。

壁にさまざまな文人や芸術家の名前（文字）とともに、肖像画や写真が貼られている。ギヨーム、弓に矢をつがえて狙う。矢は〈デカルト〉の名前の〈デ〉の字に当たって、〈カルト〉（カード、トランプ、名刺、証明書の意）だけが残る。次いでノヴァーリスの肖像画。

●アンリのティーチ・イン（その2）

弥次と喧騒の中でアンリが語り始める。

アンリ 諸君はぼくの問題の提起のしかたと用語については……

全員 （弥次）

アンリ 賛成しなくてもよろしい……

ギヨーム （罵声を浴びせる）

キャメラ、バルコニーの壁に沿って横に移動。傍聴席の全員が弥次の罵声を発する。

アンリ （続けて） しかし、自分の手と自分の頭で働く人々の大部分の中に、諸君が今日資本主義はもはや昨日よりも受容しがたいものとなっていることを認め、あるいは漠然とながら感ずるならば……

ギヨーム モスクワへ行け！

アンリ ……経済的かつ社会的発展として、生活様式として、また……

ヴェロニク 修正主義者！ 修正主義者！ 修正主義者！

アンリ ……人間と労働および自然との関係の体系として、すなわち、世界の他の区域の人民とともに……

ギヨーム コスイギン！ ジョンソン！ 人殺し！ FNLは勝つー

アンリ ……また資本主義による技術と科学の方法、各個人の現実的または潜在的な……

イヴォンヌ （キャメラ、移動して窓ぎわに立って外を見ているイヴォンヌの前に固定する）修正主義者！ 修正主義者！ 修正主義者！

アンリ ……創造的能力の養成によって……

ヴェロニク ユーリ・ダニエルはどうなの？ アンドレイ・シニアフスキーは？（訳注＝ダニエル、シニアフスキーは、ともにソ連の若い作家。危険思想の持ち主として国外追放され、次いで有罪の宣告を受けて入獄中。）

アンリ ……もしかかる感情を基点として社会主義に加入するならば……

全員 （いっせいに罵声を浴びせる）

アンリ ……その到来の問題は以上のような用語をもって課せられるのである……

イヴォンヌ 修正主義者！ 修正主義者！ 修正主義者！

アンリ ……もし武装蜂起と……

全員 （弥次）

アンリ ……バリケードが……

全員 （いよいよはげしく弥次る）

アンリ 先進資本主義国においては、政治的に可能ではないとすれば……

イヴォンヌ 修正主義者！ 修正主義者！ 修正主義者……

アンリ ……フランスとかスウェーデンとかイタリアとかいった国々の場合がそうだが、そうだとすれば、フランス共産党の存在意義は認めることができるのである……

全員 （罵倒する） 修正主義者！ 修正主義者！……

イヴォンヌ 修正主義者！ 修正主義者！ 修正主義者！

●字幕（青）

[中国女] 第3楽章

●室内

ラジオ受信機のクロース・アップ。

イヴォンヌ ねえ、聞いて。

北京放送 ……こちらは中国共産党……

イヴォンヌ ミシェルの声よ。

ギヨーム そうかい？

イヴォンヌ そうよ。Sの発音のしかたがそうよ。

北京放送 われわれの思想を指導する理論的基礎はマルクス・レーニン主義である。

ギヨーム ああ、そうだな。ミシェルだ。

イヴォンヌ ジャン＝クロードもいるらしいわ。

黒板の前のテーブルのまわりに、全員が集合している。黒板には〈政治と犯罪〉というヴェロニクのティーチ・インのテーマが書かれている。

北京放送 この毛首席のことばは、中華人民共和国第1期全国民代表大会第1回会議



における開会の辞である……

ギヨーム （イヴォンヌに） ヴェロニクから聞いたろ、彼女に手紙が来たんだよ。ジャン＝クロードは、中央委員会の指令を持って、7月の初めに来るんだ。

イヴォンヌ 私も参加できる？

ギヨーム 反対者の名簿も持ってくるはずだ。

イヴォンヌ 私も参加できる？

ギヨーム だめだ、だめだ。闘争班は独自の組織と人員と資金源をもってるんだ。

北京放送 （女の声）こちらは北京放送……同志同胞のみなさん……

ヴェロニク じゃ、投票するのよ。賛成の者は多数決の原理に則って手を上げるのよ。（アンリを除く全員が賛成の表示をして、手を挙げる。アンリ、席を去る）

特別闘争機関がつくられたのよ。陰謀と分業の厳しい規律にもとづいて、体制攪乱とテロリズム活動を専門に行なう組織よ。さ、それじゃ、票決よ。ギヨーム、ページを開いて読んでちょうだい。

ギヨーム （〈毛沢東語録〉を開いて、その一節を一語一語区切って読む。ヴェロニクが、その単語の発音の順に、全員ひとりずつに指をさして追ってゆく）

人間
自然
科学
武器
利用
闘争
自由

ちょうど〈自由〉のところでヴェロニク自身の番に来る。ヴェロニク、指を自分のほうに向けたまま、ニヤリと笑う。

●字幕（青）
対話・4　アンリ

●アンリとの対話

アンリ 1月、まあ去年の12月からだけどね。

インタヴュアー あなたはグループと別れたんだっけね？

アンリ ええ、まあ……つまり、ぼくは除名されたわけなんだ。結果は同じだけど。

インタヴュアー なぜ除名処分を受けたのか？

アンリ ぼくが自己批判を拒否したから。

インタヴュアー どんなぐあいに除名されたのか？

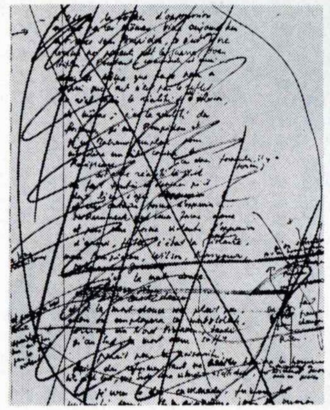
アンリ あらゆる細胞と同じですよ。票決があったんだ。

インタヴュアー 票決のあとは？

アンリ そうだな、それはヴェロニクの報告の途中で始まったんだけど……

挿入ショット。アデン・アラビア細胞におけるヴェロニクのティーチ・インの場面。

ヴェロニク ……いいわね。専制の形態はすべて同じではない。今日、ポンピドー下のフランスで生きることは、私たちの親の世代が戦時中ヒットラーの圧制下に生きていたのとは異なる。しかしながら、芸術は現実の反映ではなく、（ギヨーム、口笛を吹いて弥次る）この反映の現実である、とセルジュが証明したように、同様に、形式、の現実性をポンピドーやマルロオの仲間がたとえば、ジャック・リヴェットの「修道女」のごとき映画を公開禁止にするために用いているのである。この形式の現実性こそ、——〈形式〉の中には〈形〉があるのだ——私に、そこに専制の一形態があるということを感じさせるのである。もちろん、それは、専制のきわめてやわらかな、暴力的ではない形態ではあるけれども……


ゴダールの演出ノートから

アンリ （インタヴュアーに） 彼女はマルクス主義と演劇を、政治と演劇を混同していた。それはロマンティシズムなんだ……彼女は、人生の中でも現実の中でも、役者のように行動していた。彼女は……その点では、ギヨームに大変影響されていたんだ……

インタヴュアー ギヨームとは？

アンリ 俳優ですよ。

インタヴュアー 彼はあなた方のグループに所属していたわけだね？

アンリ そう。そうなんだ……狂信的人物でね……彼の父はアントナン・アルトーといっしょに芝居をやっていたとか……

再びヴェロニクのティーチ・インの場面の挿入。

ヴェロニク ……一方、コスイギン、ウィルソン、ポンピドー、ガローディ、ミッテランの下では、それは甘い死である。しかし、もし甘い死だけで十分でないというなら、北ヴェトナムに行けば、暴力的な死がある。それにひきかえ、南ヴェトナムでは、甘い死だけで十分である。私が言いたいことは、つまり、すべてが、文学的および科学的教育においても同様なのだということである。カーンにおけるフランス大学制度改革会議においては、たしかに、左翼から改革案が提出された。しかし、ラシーヌが相変らず人間のあるがままの姿を描く文豪である限り、サドが出版禁止され続ける限り、幼稚園から初歩の数学を教えるようにしない限り、政府がロジェ・プランションとかアントワーヌ・ブルセイエよりも、相変らずコメディ・フランセーズの男色家どもに助成金を多く与え続ける限り、これらの改革案は死文書に等しいのである。なぜなら、それは死んだ言語に属しているからである。その文化は階級文化であり、階級教育であり、限定されたひとつの階級に属する文化でしかないからである……

アンリ （インタヴュアーに） 分析？……ええと……つまり……分析自体がすでに片手落ちの感じだったし、だから、結論も全く非現実的になったんだ。

インタヴュアー きみが批判的なのは、つまり……

アンリ ええ、そう。ぼくは平和的共存に賛成なんだ。

再びヴェロニクのティーチ・インの場面。

ヴェロニク （続けて） ……しかるに、フランス共産党は、こうした実情を変革するために、なにをしているか？ なにもしてないのだ。

ギヨーム でも、〈レ・レットル・フランセーズ〉紙には、なかなかいい試みもあるよ。

ヴェロニク それどころか、逆よ。2週間前、書評で、言葉と事物を混同し、反動的思想の召使いになっている書物（訳注＝ミシェル・フーコーの〈言葉と事物〉のこと）のことをベタほめにしていたわ。同志同胞よ。第一に、傀儡大学を閉鎖すべきこと……

ギヨーム ああ、いいよ。だが、どうやって？

アンリ なにを提案するのだい、絶対を夢想するお姫さま？

ヴェロニク 第二に、テロリズムによって。

ギヨーム テロリズムはいいが、どんなテロリズムなんだ？

アンリ （インタヴュアーに） いやいや、今日では、もはやテロリズムはなにももたらさない。国家予算のうち文化関係の占める率はわずかに0・43パーセントだ。それはヴェロニクの言う通りだ。だけど、アラゴンの場合は……もし共産党が軟化したとすれば、それは、つまり、エルザに首ったけのこの男のせいなんだ。（アラゴンの顔写真、次いで接吻しあう男女を描いた抽象画のスポット）ぼく自身、時として、社会主義建設をぼくの文章の中で謳歌して、熱狂していたこともある。しかし、翌日にはもう、犯罪的性格の政治的行動を通して、ぼくはぼく自身の理論を否定していた。ヘーゲルの哲学で〈不幸な良心〉とよばれていたものがそこで形成された。この〈不幸な良心〉は、それが同時に犯罪的意識でもあるという点で、ふつうの良心とはちがっていた。

●字幕（青）

以上のことばはモスクワ裁判の最終日にブハーリンによって発言されたものである

字幕に次いで、ヴィシンスキー、若きスターリン、そしてレーニン夫人（クループスカヤ）の顔写真が相次いでスポット挿入される。

イヴォンヌ 6月14日付け〈フランス・ソワール〉紙に出た広告記事があるわ。《古きロシア。甦る帝政ロシアの偉大なる宗教的記念碑。モスクワのメー・デー。詳しい情報と申し込みはモニ旅行会社へ。オペラ広場4番地。電話（742）0646……》

エイゼンシュテインの映画「十月」のスティール写真のスポット。

ギヨーム ああ！ 10月の革命家たちよ、今いずこ？

イヴォンヌ 悲しいことね？

ギヨーム うん。悲しいことだ。

アンリ （インタヴュアーに）かれらの最大の論点は〈スプートニク・ダイジェスト〉だった。これは、たしかに、いやらしい雑誌だと言わねばならない。しかし、だからといって、それだけで、フランス共産党の態度を体系的に否定するには十分な理由にならない。〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙や〈紅衛兵〉紙でいつもやってることと同じなんだ。

挿入ショット。イヴォンヌが〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙を売っている。

イヴォンヌ （声をあげて）マルクス・レーニン主義フランス共産主義運動の中央機関紙をどうぞ！

アンリ （インタヴュアーに） 実際、この間の3月の選挙の時にだって、冷蔵庫の値段のこととか、労働のリズムとか、浴室の設備とか、つまり、普遍的・抽象的な哲学じゃない、これらの事柄についてふれているのは、ミッテランでもなければ、マンデスフランスでもなかった。フランス共産党の代表だけだったんだ。

挿入ショット。ヴェロニクとアンリ。

ヴェロニク くどいわね、あなたったら。私はなにも、フランス共産党が賃金労働者のことを全然構わないなんて言ってないわ。かれらがマルクスを全部読んでないって言ってるのよ。

アンリ そいつは、いずれにせよ、きみのほうが不利だよ。

ヴェロニク いずれにせよ、もしかれらがマルクスを読んだとしても、まじめには読んでないわ。

●字幕（赤）

帝国主義者は今なお生きている。かれらは依然としてアジア、アフリカおよびラテン・アメリカに対して横暴のかぎりをつくしている。西側の世界でも、かれらはあいかわらず、かれらの国の人民大衆を抑圧している。この状況

アンリ （ヴェロニクに） いずれにせよ、ぼくは平和共存に賛成だ。

ヴェロニク 私はね、レーニンと同じように、敵の指を10本傷つけるよりは、むしろ直ちに1本でもへし折ってやるほうがいいと思うわ。

アンリ 解答の困難さはローザ・ルクセンブルクによって認識されている。

挿入ショット。ギヨームとイヴォンヌが各

自本を読んでいる。

イヴォンヌ（朗読する）《この美しい娘は困惑し、彼になにを言っていいか分らずに、顔をあからめていた……》

ヴェロニク（アンリに）なぜかって、つまり、芝居や映画にはお金を払わなければならないのに、軍隊のほうはただだからよ。それは逆であるべきなのに。映画や芝居のほうはただで、戦争をしたい連中は、たくさんいるんだから、すごく高いお金を払うべきなんだわ。

アンリ（ポップ調の女スーパーマンのマンガのスポット）左翼協定がヴェトナムの背中を突き刺したとか、共産党の新聞のせいだと言うが、それは……

ヴェロニク みんなこぞって、文化大革命の最中の紅衛兵の犯罪や、いきすぎた行為を非難するわ……

挿入ショット。イヴォンヌとギヨーム。

イヴォンヌ（ギヨームに）ねえ、聞いて。ここんとこ、とてもすてきよ。《ジュリエットとピェールの初めての恋のデートは、かれらにとって全く新しい魔法の世界の扉を開いた……》

挿入ショット。キリロフの顔。シャンソン〈マオ・マオ〉のルフラン《毛沢東！》の部分だけが一瞬流れて、切断される。

イヴォンヌ（続けて朗読する）《ふたりの前にかつてだれも発したことのないことばの世界が……》

挿入ショット。イヴォンヌが梨をかじっている。シャンソンのルフラン《マオ！マオ！》のスポット。

ギヨーム（イヴォンヌに）なにをまた読んでるんだ？ なんだ、そのいやらしい絵入り雑誌は？

イヴォンヌ だって……

挿入ショット。ギヨームの顔。シャンソンのルフラン《マオ！ マオ！》のスポット。

イヴォンヌ（ギヨームに）これはCGT（労働総同盟）の女性雑誌よ。アンリがくれたのよ。

ギヨーム 見せろ。

挿入ショット。映画［中国女］撮影中のカチンコ。シャンソンのルフラン《マオ！マオ！》のスポット。

ギヨーム（朗読する）《昨夜のクラブのように、ふたりの眼と眼が合った。ピェールはもはや話したくなかった……》

挿入ショット。イヴォンヌとアンリ。その前でカチンコ。シャンソンのルフラン《マオ！ マオ！》のスポット。

ギヨーム（イヴォンヌに）コミュニストはこんな女性雑誌の〈愛情相談〉と同じ言語を使ってはならない。

挿入ショット。ギヨームとイヴォンヌ。シャンソンのルフラン《マオ！ マオ！ 赤いポケット・ブックの……》

ギヨーム（イヴォンヌに）こんなものは読むことを禁ずる。アンリは修正主義者だって言ったじゃないか。

挿入ショット。カチンコ。

クラップマン［中国女］R141-3！

シャンソン マオ！ マオ！
気狂い王国
おいらは酒飲む
マオ！ マオ！

ギヨームがシャンソンのリズムにあわせてツイストを踊っている。

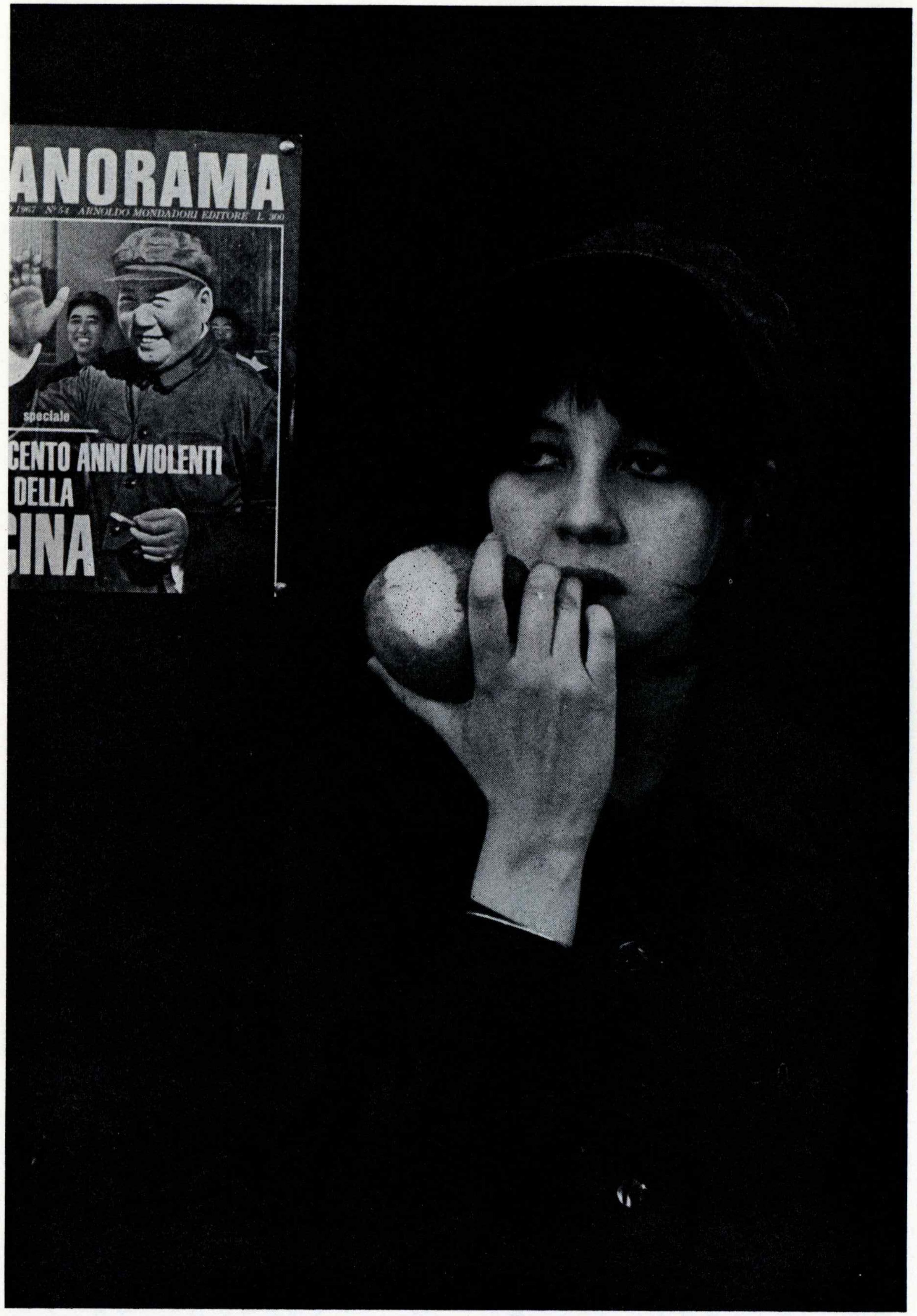
ヴェロニク ……それに、それは私に、1917年の〈イリュストラシオン〉誌の何冊かを思い出させたわ。ボルシェヴィキを、ビートニクやフーテン扱いしてたわ。ちょうど今、新聞が紅衛兵のことを語る時に使う用語と全く同じ表現を使ってたわ。さらに……たとえば〈ル・フィガロ〉みたいな右翼新聞がこうしたことば使いをするは、まだいいとしても、本当にいやらしいのは、〈リュマニテ〉までが〈ル・フィガロ〉や17年の〈イリュストラシオン〉と全く同じことば使いをしてることよ。

アンリ（インタヴュアーに）……その通り。やらなきゃいけない仕事はある。だが、要するに、やるべき仕事はだれにだってあるんだ。先日、ぼくは〈リュマニテ〉紙を読んだ。すると、映画の欄で、ニコラス・レイの［大砂塵］についての評がのっていた。（フランス共産党中央委員会の会合の写真のスポット）この映画をフランス共産党の幹部が、どこだったか分らないけど、ある会合の席上で上映したんだ。まあ、それはどうでもいいとして、大事なことは、つまり、〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙は、この映画を、アメリカ映画だからといって、攻撃してるんだ。ところが、逆に、これはとてもいい映画だった……だから、つまり、その、ヴェロニクの仇敵たるマルロオ氏が言うように、自由とはいつもきれいな手をしてるとは限らないんだ。



●フランシス・ジャンソンとヴェロニクの対話（列車の座席で）

ジャンソン ヴェロニク、調子がよくなさそうだが、なにか心配事でもあるのかい？



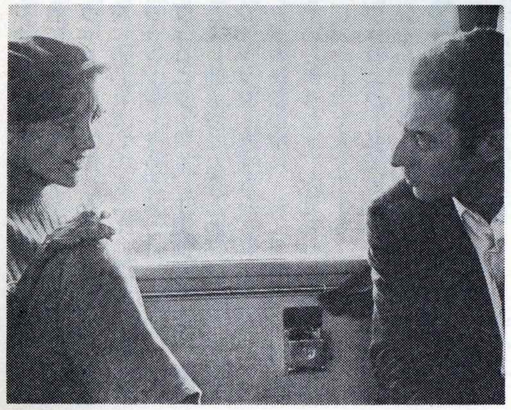
ヴェロニク　とっても敵が多すぎるのよ。
ジャンソン　きみに敵だって？　だれのことだね？
ヴェロニク　帝国主義と結託する軍閥・官僚・買弁階級・大地主階級、および、かれらに従属する一部の反動的知識人は、みんな、私の敵ですわ。
ジャンソン　それじゃ全く八方から敵に囲まれてることになるじゃないか。
ヴェロニク　ええ。ところで、先生はどうなさってます？
ジャンソン　私かい？……
ヴェロニク　（煙草を口にくわえ）火をくださる？
ジャンソン　（ヴェロニクにマッチをつけてやりながら）私のほうは相変らず〈レ・タン・モデルヌ〉誌や本の仕事さ。

●字幕（青）
フランシス・ジャンソンとの出会い

ジャンソン　しかし、今年は……今はちょっとした計画があるんだよ。
ヴェロニク　どんな計画ですか？
ジャンソン　つまり、私はひとつ文化的行動をやりたいと思ってるんだよ。
ヴェロニク　文化的行動とは？
ジャンソン　まだよくは分らないけどね。だけど、ひとつ実験をやりたいのだよ。
ヴェロニク　でも、文化とか行動とか、ずいぶん古くさいことばですよ。
ジャンソン　そうだけど、現在ほど、文化が行動から完全に切断されてしまっている時はないと思うからね。少なくとも、それは……
ヴェロニク　まあ、私も賛成だわ。
ジャンソン　きみも賛成かね。
ヴェロニク　ええ、賛成よ。
ジャンソン　というのも、私の関心事は、文化が世界を支配するということなのだよ。
ヴェロニク　いつから実行なさるつもりですか？
ジャンソン　そうだね、2カ月後ぐらいにははじめるよ。少なくとも1カ年間は実験を続けるつもりだ。この分野でなにがどれだけ可能なものか知りたいと思っている。
ヴェロニク　その実験って、実際にはどんなものですか？
ジャンソン　そうだね、たとえば……
ヴェロニク　たとえば、どんな分野で？
ジャンソン　俳優のグループなんかと試みたいと思ってるんだが……
ヴェロニク　演劇ですか？
ジャンソン　そう。シャロンにあるブルゴーニュ劇場なんかを利用して……
ヴェロニク　先生、田舎に行くんですか？
ジャンソン　そうだよ。田舎へ行く。でもシャロンはたいして遠くはないさ。
ヴェロニク　パリを去るのはつらくありませんか？
ジャンソン　いや、逆にうれしいね。
ヴェロニク　うれしい？
ジャンソン　そうだよ、すごくうれしいね。だって、パリじゃ全然仕事ができないし、本も書けないしね。さっき本の仕事って言ったけど、本当は、ちっともはかどっていないのさ。それに、田舎でこそ、この形の行動を実現する可能性があるし、その上、本も書けると思うんだよ。
ヴェロニク　行動することは重要だと思いますか？
ジャンソン　もちろん。つまり、十分に効果ある行動ならばね。私は、自分のたのしみのために行動を起こすわけじゃない。自分の良心の重荷を軽くするためってわけじゃないんだよ。
ヴェロニク　ええ。でも、それならば、なぜ行動に移ろうとするのですか？
ジャンソン　なぜなら、この次元には、真になにかなすべきことがあるように思われるからだよ。今日の人間に、男にも女にも、世界をあるがままに受け入れることができるようにさせてやること。単に受け入れるだけじゃなくて、世界に働きかけ、指導力をもつことができるようにさせてやることが必要なんだ。
ヴェロニク　そうすると、先生は、大学から完全に手をひくことになるんですか？
ジャンソン　まあね。もちろん、私は、今の大学における、あの、他人を単なる受信機あつかいする制度とは手を切るよ。実際私だって……
ヴェロニク　ところで、先生、いま中国で起きていることはすごく重要なことだとは思いませんか？
ジャンソン　もちろん、重要なことだよ。
ヴェロニク　ねえ、たとえば、大学という大学が閉鎖されたら、とてもすばらしいんじゃないかしら？
ジャンソン　すばらしいと思うかもしれないけど、そのあとどういう事態が起こるかということを考えているのかね？　つまり……
ヴェロニク　もちろんよ。
ジャンソン　そのあと、また、大学を開かなければならないんじゃないか？
ヴェロニク　そうね、それまでの間、学生たちは畑に出たり、肉体労働をやったりするのよ。
ジャンソン　そう……
ヴェロニク　そのことで、急にあることを思い出したわ。先生、私の女友だちのナタリーのこと知ってるでしょう？
ジャンソン　うん、うん、知ってる。両親がマンデスフランスに投票したっていう、あの女の子だろ。
ヴェロニク　ええ。でも、マンデスフランスなんか、どうでもいいの。私が8月に先生についてバカロレア（大学入学資格試験）を受ける前、私が彼女のうちに住んでて、アヴィニョンの近くで桃のとりいれをしていたことごぞんじかしら？
ジャンソン　知ってるよ。
ヴェロニク　私、今思うに、この手仕事、肉体労働をしてたおかげで、バカロレアに通ったと思うのよ。
ジャンソン　なるほど。そのおかげで私の哲学の問題がよく解けたというわけかね？
ヴェロニク　少しは役立ったと思うのよ。つまり、なにか相関関係があると思うの。だって、この肉体労働をやってなかった6月には、私、バカロレアにすべったんですもの。
ジャンソン　相関関係はあるかもしれないけど、そう信じたいけど……でも、そこから結局なにを引き出そうというのかね？　桃のとりいれをやらなきゃいかん、とでもいうのかい？
ヴェロニク　でも、先生、いずれにせよ、今のフランスの大学には、なにかぐあいの悪いものがあるってことは認めるでしょ。
ジャンソン　もちろん。目に見えてるからね。だから、どうするというんだね？
ヴェロニク　教育が最も大きな問題だってことは認めるでしょ？
ジャンソン　もちろん、非常に大きな問題のひとつだよ。だから？
ヴェロニク　だから、つまり、すべてをゼロからやり直さなければならないとは思いませんか？
ジャンソン　そう。でも、どうやって？
ヴェロニク　まず、中国みたいに、大学を全部閉鎖してしまう。
ジャンソン　きみが大学を閉鎖するとでもいうのかね？
ヴェロニク　もし大学の責任者が閉鎖に応じなければね。どうしても……私はやるつもりよ。
ジャンソン　でも、どうやってやるつもりかね？
ヴェロニク　そうね……そこでひとつ私にアイディアがあるの。
ジャンソン　どんなアイディアか言ってくれないか？
ヴェロニク　最もいけないことは、教育ってのが……つまり、それは常に、結局、階級の問題だと思うの。文化というのも、つまりは階級文化だと思うの。たとえば、ツタンカーメン展には、だれもかれもが、先を競って見に行くでしょ。なぜ人々は見に行くのかといえば、それが黄金だからなのよ。労働者たちまでがブルジョアになって、金を見に出かけるのだわ。もしツタンカーメンが紙でできてたら、だれも見に行こうとなんかしないわ。みんな知らん顔のはずよ。
ジャンソン　きみの言う意味はとてもよく分るけど、それで、そのきみのアイディアというのは？
ヴェロニク　つまり、大学を閉鎖すること。
ジャンソン　しかし、どうやって？
ヴェロニク　爆弾で！
ジャンソン　爆弾で？　きみは爆弾を投げる気かい？

●字幕（赤）
この状況

ヴェロニク　だって……学生や教授が殺されれば、その瞬間から、みんな恐怖を抱いて、通わなくなるでしょ。そうしたら、大学は閉鎖せざるを得なくなるわ。
ジャンソン　でも、きみ、そんなことをきみひとりでやるのかね？
ヴェロニク　ええ……まあ、2～3人の仲間がいるけど。
ジャンソン　2～3人の仲間がね。それにしても……
ヴェロニク　でも……でも、先生だって、アルジェリア戦争当時、ジャミラ・ブパーシャがカフェを爆破した時、彼女を弁護してやったじゃありませんか。ジュアン元帥や〈レクスプレス〉誌の連中がこぞって彼女をやっつけていた時に……
ジャンソン　ああ、そうだ。
ヴェロニク　フランス中が彼女の敵だったけど、先生だけは別だった。
ジャンソン　ああ、それは本当だ。だけどちょっとちがいがあると思う。ぼくが感違いしてなければ。
ヴェロニク　どんなちがいがあるんです？　説明してほしいわ。
ジャンソン　というのは、ジャミラ・ブパーシャの場合には、その背後に民衆がいた。すでに闘争に参加していた男女が多数いたのだ。すでに……
ヴェロニク　それは独立のための闘争だった。私だって、私の独立を欲してるのよ。
ジャンソン　きみはきみの独立を欲している。しかし、そんなぐあいに独立を欲している人間がなんにんいるんだね？　この質問に、きみは、さっき、2～3人だと答えた。
ヴェロニク　でも……でも、まさしく、まだそれを自覚してないひとびとがたくさんいるわ。私たちは、今、こういうひとたちに代わって自覚してるんだわ。かれらのために……
ジャンソン　他人のために革命を行なうことができると思ってるのかね？
ヴェロニク　だけど、ねえ、先生。仕事とは闘争だっていうことには異論がないでしょ？



●字幕（赤）
この状況は
変革されねばならぬ

ジャンソン　もちろん、それは闘争だ。だが、闘争とはなにか？
ヴェロニク　だって、もし私が革命の理論と方法を認識しようとするなら、どうしても革命に実際に参加しなければならないもの。
ジャンソン　もちろん、きみは革命に参加はできる。しかし、革命をでっちあげることはできない。
ヴェロニク　だけど、もし私が知識を獲得したかったら、私はまず実践を通して行なわなければならないわ。それには異論ないでしょ？
ジャンソン　もちろん、異論はない。ただ革命的実践は、それ自身、つまり、状況の認識を前提とするものなのだ。いかにして……
ヴェロニク　状況なら認識してるわ。すべてが最悪だわ。
ジャンソン　きみは状況を認識している。よろしい。だが、きみは……
ヴェロニク　認識はつまり……
ジャンソン　きみはその状況を治療する可能な方法についても知ってはいるのかね？
ヴェロニク　でも、すべての真の認識は現実の直接的経験から生まれる、ということには異論がないでしょ？　それには賛成でしょ？
ジャンソン　でも、よく考えたまえ。直接的経験とは言うけれども、そのあと、きみの行動にどんな内容を与えるのか、考えているのかね？　なぜなら、それは行動の開

始だろ？　テロリズム……つまり、それはテロリズムではないのかね？

ヴェロニク　そうよ。テロリズムだわ。

ジャンソン　よろしい。だが、テロリズムも、やはり、ある種の基盤をもつことを前提条件として要求する……

●**字幕**（赤）

侵略を終らせることは全世界の人民の任務である

ヴェロニク　でも、私たちは2年間もこの問題を研究してきたのよ。

ジャンソン　2年間も研究してきたと言うのかね？　どんなふうに研究してきたのかね？

ヴェロニク　つまり、この問題をそっくりそのまま生きてきたのよ。

ジャンソン　よろしい。きみたちはこの問題を生きてきた。

ヴェロニク　私は学生だわ。でも、先生はもう学生じゃない。もう終りだわ。だからもうなにも知らないんだわ。

ジャンソン　いや、私だって、まだ、いくばくかは状況に通じているさ。

ヴェロニク　通じてないわ。失礼なこと言うけど……結局……

ジャンソン　いや、きみの言う通りだ。だけど、私だって少しは通じてると思っている。もちろん、きみほどじゃないにしてもね……

ヴェロニク　私は、まさしく、その問題の内部にいるわ。

ジャンソン　それに、私はその問題に直接には苦しんでいない。それは事実だ。

ヴェロニク　私は、その問題に苦しんでるわ。しかも、それは私ひとりだけじゃないわ。

ジャンソン　分った。しかし、もしきみがあとの結果も知らずに、どんな形に終るかも知らずに、やたらに人間を殺しに出かけて、なんの役に立つというのかね？

ヴェロニク　でも、先生、私たちは、あとでなにをすべきか知ってるわ。

ジャンソン　そうかね。なにをするつもりなのかい？　私は、きみたちが全然なにをすべきか分ってないと思うね。きみたちは、ただ、現在の体制がきみたちにとって不愉快なことだけは分っているだけだと思うね。だから、きみたちは、ただもう、やたらに現体制を終らせたくて、いらいらしてるだけなんだと思うね。

ヴェロニク　現体制は、私たちにとって不愉快じゃないわ。最悪なだけよ。

ジャンソン　なるほど。

ヴェロニク　私たちがあとでやることは、それは、私の仕事じゃないわ。

ジャンソン　きみたちには関係ないっていうわけかね？

ヴェロニク　関係がないっていうわけじゃないわ。そのあとも、また新たに、私は状況の研究を続けるわ。決してやめないわ。

ジャンソン　ヴェロニク、しかし、そのあと状況をどこで研究しようというのかね？

ヴェロニク　私は革命的生産の労働者以外の何者でもないわ。

ジャンソン　よろしい。真の労働者になりたまえ。すなわち、現実に労働をしたまえ。しかし、きみたちがそんなぐあいにふるまっても、1週間もたたずして不成功に終ると思うね。

ヴェロニク　そう？　なぜ？

ジャンソン　なぜなら、きみたちは、その前に逮捕されてしまうだろうからね。

ヴェロニク　でも、先生、あなただって警察に追われていたんでしょ？

ジャンソン　そうだよ。

ヴェロニク　でも、1週間どころか、ずっと長い間もちこたえたわけでしょ。

ジャンソン　なぜなら、私の場合は、フランスの民衆の中に、たくさんの〈共謀者〉がいたからだよ。なぜなら、必ずしも味方じゃなかった人々ですら……

ヴェロニク　私たちにだって〈共謀者〉はいるわ。

ジャンソン　……アルジェリアの独立に好意的でなかった人々ですら、私たちを密告しようとはしなかった。きみたちにも〈共謀者〉はいるかもしれない。しかし、そんなぐあいに大量殺人を犯してまで、きみたちの〈共謀者〉となろうとはするまい。しかるに、大量殺人は必要だ。しかもどっさり必要だ……

ヴェロニク　私たちには、どうしても、〈共謀者〉が必要だわ。なぜなら、修正主義者たちと結託して、私たちを密告する共産党員がいるから。

ジャンソン　ふむ。

ヴェロニク　そんなこと、先生は知らないでしょ。

ジャンソン　でも、もしきみたちが……

ヴェロニク　〈リュマニテ〉も〈ル・フィガロ〉も、今じゃ、全くグルなのよ。

ジャンソン　かもしれない。しかし、きみたちの行為はなんの成果もあげるまい。もしその行為が、あるひとつの共同体とか、あるひとつの階級とか、つまり、きみたちと全面的に団結する大多数の男女によって受容されなくては……

ヴェロニク　でも、ね、先生、聞いて。たとえば、ロシアの若いニヒリストたちなんか……

ジャンソン　どうしたっていうのかね？

ヴェロニク　かれらは暗殺を企てたわ。かれらは爆弾を仕掛けたわ。それで、そのあとなにが起こったかといえば、1917年の革命が起こったのよ。

ジャンソン　と思うかね？

ヴェロニク　そして〈10月革命〉が起こった。

ジャンソン　きみは、帝政ロシアを現在のフランスの状況に比較できると思っている。聞きなさい。きみはマルクス・レーニン主義者だと言うが……

ヴェロニク　いえ、つまり、もちろん、その、比較はできないけど、でも、そこから教訓を得ることはできるわ。今の中国の場合のように。教訓を得ることはできるわ……

ジャンソン　しかし、その教訓を得る方法が、そんなぐあいじゃ、おそろしく抽象的だな。現実には、比較なんかから教訓を抽出することはできない……。

ヴェロニク　ねえ、先生、私はまちがってるでしょうか？

ジャンソン　そう。きみはまちがっていると私は思う。きみは、完全に出口なき道にはいりこんでいると思うね。

●**アンリの除名処分**

挿入ショット。中国文化大革命の紅衛兵のポスターの前で、ヴェロニクがギヨームの首を両手でしめつけている。オフでアンリとイヴォンヌとの会話がはいる。（〈毛沢東語録〉からの引用）

アンリ　一部の同志は、主要な工作をつかんでいる。

イヴォンヌ　だけど、しっかりとはつかんでいないわ……

●**字幕**（青）

続・対話・4

除名処分を受けたアンリ

挿入ショット。アデン・アラビア細胞におけるアンリ除名処分の票決場面。

キリロフ　（イヴォンヌのセリフに続けて）だから、やつらにはいい仕事なんかできっこない。

ヴェロニク　1949年3月13日のフランス共産党委員会の運動方針だもの。

アンリ　（インタヴュアーに）……だけど、必ずしもそうじゃないんだ。先刻も言ったけれど、つまり、論点は正当だったとしても、しかし……あんなぐあいにすべてを、物事をごったまぜにしては……つまり、マルクス主義は、なによりもまず、科学なんだから……結局、論議の対象も方法もバラバラになってしまっているんだ。しかるに、マルクス主義とは……

インタヴュアー　つまり、かれらは、いわば、マルクス・レーニン主義とじゃれる子供たちみたいなものだったわけだ。

アンリ　そうなんだ。ところで、エジプトの子供たちの話を知ってますか？

インタヴュアー　いや。

アンリ　それじゃ、話してあげますよ。エジプト人は、かれらの言語が神のことばだと信じていた。そこで、それを確認するために、ある時、生まれたての赤ん坊たちを、いっさいの社会関係を断絶した一軒の家の中に閉じこめた。エジプト人たちは、みんな、これらの赤ん坊がおのずからエジプト語を学ぶにちがいないと考えた。それから15年後、かれらは再びそこへやって来た。そして、なにを見たか？　かれらは、成長した子供たちが相互に話しあう姿を見た。しかし、子供たちは、人間の話しことばではなく、羊のようにメーメー鳴いて語りあっていた。エジプト人たちは、子供たちをそこに閉じこめた時、その家のすぐ脇に、羊を飼っている柵囲いがあることに全然気がつかなかった。つまり、ぼくらにとって……ぼくらがいたアパートは、（アデン・アラビア細胞のアパートのバルコニーのショット）……いわば、マルクス・レーニン主義というのは、ちょうどこの羊みたいなものだったんだ。（F・O）

●**アパートの室内**

暗殺計画を練るアデン・アラビア細胞。

ヴェロニク　だれか志願者はいる？

キリロフ　OK、おれだ。おれは恐怖（テロ）を信ずる。おれにとっては、革命全体が恐怖（テロ）で構成されているんだ。

イヴォンヌ　だれをやるの？

キリロフ　（イヴォンヌの質問を無視して続ける）爆弾をもたぬ革命家は……

ギヨーム　（イヴォンヌの質問に答えて）シニアフスキーとダニエルの裁判の時に最も苛烈だった奴だよ。

キリロフ　（独白を続けて）……もはや革命家とは言えぬ。

挿入ショット。イヴォンヌの顔前に、カチンコ。

クラップマン　［中国女］R115-2！

キリロフ　（独白を続ける）目下のところ、われわれは少数だ。だが、明日になれば、われわれは多数になるだろう。明日になったら、おれはもう存在していないかもしれぬ。だが、おれは幸福だ。おれは誇りに思う。

ヴェロニク　（キリロフに）テロリズムは解放の行為ではなくて、単に、ある一定のプログラムを強行する手段にすぎないってことを忘れないでよ。

キリロフ　われに爆弾を与えよ。われに爆弾を与えよ……（キリロフ、夢遊病者のごとく席を離れてゆく）

ヴェロニク　（全員に）私はキリロフの申し出を断るべきだと思うわ。みんなでクジを引くことを提案するわ。（F・O）

●**室内**（夜）

テーブルをはさんで、ギヨームとヴェロニクが座って話しあっている。

ギヨーム　キリロフのやつ、本当に自殺すると思うかい？

ヴェロニク　確信があるわ。

ギヨーム　でも、そうは言っても、実際にやる時になると……その証拠に、もう2週間もあの調子が続いてるじゃないか。

ヴェロニク　ええ、でも、今度はどうも深刻よ。やりとげるにちがいないわ。

ギヨーム　でも……でも、かれは誓約書に署名しようとはしなかったぞ。

ヴェロニク　も一度要求して来てよ。

ギヨーム　だめだよ、とても。きのうも一日中やってみたんだ。なにを考えてるのか、さっぱり分らないんだ。話もできない。かれは、ただもう、やたらに拒否するだけなんだ。

ヴェロニク　ピストルも渡そうとしないの？

ギヨーム　もちろん、ピストルもだ。つまり、渡す気になるとしたら、自分の脳天に一発ぶちこんだあとって感じだな。

ギヨーム、自分のことばにみずからギクリとし、ちょっと考えこんでから、立ち上がって隣室のキリロフのところへ行く。隣室では、キリロフが部屋全体を絵の具で塗りたくっている。壁、床、鏡、暖炉、電気スタンドの傘、すべての上に色がぬられている。

ギヨーム　（ドアからはいって来るなり）ねえ、セルジュ。例の、誓約書、渡してくれよ。

キリロフ　（絵の具をぬりたくり続けながら）おれのポケットの中だ。ひとりにしておいてくれ。（キリロフ、自分の上着のポケットから1枚の紙片を無造作に取り出して、ギヨームに渡す）

ギヨーム　（キリロフから紙片を受け取って読む）サインはしたのか？　《私ことセルジュ・ディミトリ・キリロフは、フランス政府の招きでパリ滞在中の現ソ連文化相ミハエル・ショーロホフの暗殺を要求する者である……》

ギヨーム、キリロフの誓約書を読みあげながら、再びヴェロニクのところへ戻って来

る。

ギヨーム （続けて）《……この暗殺は、第一に、この傀儡的ソ連人が、ナンテールの学部の新校舎の起工式に出席して、同じく傀儡的なるマルロオおよびフーシェの眼前で演説することを妨害することを目的とする……》

ヴェロニク （ギヨームから誓約書をうばい取る） どれ、見せて。《……第二に、この暗殺は、連続的計画の第一歩にすぎない。現政府がフランスの大学を意図的に押しこめている文化的窒息状態に対して、今後、暴力をもって応じてゆくものとする。セルジュ・ディミトリ・キリロフ。1967年8月15日記》 大変結構だわ……

同時に、突如、隣室から鋭い銃声が響きわたる。ギヨーム、あわてて隣室へ駆けこむ。

キリロフが、右手にピストルを握ったまま、壁ぎわにくずおれるようにして倒れている。なすすべも知らぬギヨーム。

●ソ連大使館

晴れた青空からソ連大使館の鉄格子の前の道路に停まっている1台のオープン・カーにゆるやかにパン。ヴェロニクと同志のジャン＝クロードが、ソ連文化相の暗殺を控えて、最後の打ち合せをしている。

ヴェロニク （帽子を手に取って） この帽子、どうしようかしら？ かむったほうがいいかしら？ かむらないほうがいいかしら？ いや、かむらないことにするわ。

ジャン＝クロード よし。拳銃を持ったか？



ヴェロニク （拳銃を上着の胸ポケットにしまって） ええ。男の名前はなんと言ったっけ？

ジャン＝クロード ええと……ショーホロフ、いや、ちがう……ショーロホフ。ショーロホフだ。

ヴェロニク たしかなの？

ジャン＝クロード うん、うん、ショーロホフ……そうだよ。

ヴェロニク だけど、私どういうふうにやったらいいの？ かれの名前を訊ねるわけにもいかないし……

ジャン＝クロード ギヨームといっしょにリハーサルをやったろ。きみが受付に行く。でたらめな名前を言う。受付が名簿を探す間に、きみはショーロホフの名を見つけるんだ。

ヴェロニク でも、私は、そしたら、さかさまに読むことになるわ。

ジャン＝クロード なんでもないさ。大文字で書いてあるから、簡単だ。いいかい？

ヴェロニク いいわ。大丈夫よ。

ヴェロニク、車を降りて館内へはいり、受付になにか言ってから、奥にはいって行く。暴力のアクションを描いたポップ・アート調のアメリカ漫画のスポット・ショット。銃声を思わせるシュトックハウゼンの音楽の一節。

ヴェロニク、やがて戻って来る。

ジャン＝クロード どうだった？

ヴェロニク かれ自身がドアをあけたのですぐに撃ったわ。（車が走り出そうとする時、急にヴェロニクはあわて出す） あ、しまった！ しまった！ しまった！……

ジャン＝クロード なんだ、どうしたんだ？

ヴェロニク しまったことをしたわ。ひとちがいよ。

ジャン＝クロード なんだって？ ひとちがい？

ヴェロニク ええ。私は、たしかに、名簿のショーロホフという名をさかさまに読んだわ。だけど、ルーム・ナンバーの23までさかさまに読んじゃったのよ。だから、バカみたいに、ナンバーまでひっくりかえさなきゃいけないと思って、23を32にしちゃって、結局、32号室へ行ってしまったんだわ。

ジャン＝クロード それじゃ、32号室のやつを殺したのか？

ヴェロニク ええ。

ジャン＝クロード それじゃ、もう一度やり直さなきゃならん。

ヴェロニク ええ、そうね。今度こそ、心配しないで。さあ、戻って。

車、再びバックし、ソ連大使館の構内へはいってゆく。ヴェロニク、車を降りて、正面の脇の勝手口から館内にはいりこむ。やがて、二階の一室のバルコニーへ出て来て、下で待つジャン＝クロードに、万事OKの合図を送る。

●持久戦のスローガン

ギヨームが王朝風の衣裳（サン＝ジュストの役か？）を着て、歩道のベンチに腰かけている。ギヨームとイヴォンヌとの声が、オフで、毛沢東のスローガンをかけあいで朗読する。

イヴォンヌ われわれ

ギヨーム 共産党員は

イヴォンヌ ただ単に

ギヨーム 正義の戦争には

イヴォンヌ 反対しないだけでなく

ギヨーム 積極的に参加する

●字幕 （赤）

帝国主義の侵略と抑圧を終らせることは全世界の人民の任務である。

●アンリとの対話 （続）

アンリ （インタヴュアーに） え？ 本当ですか？ かれが自殺した？ それは知らなかった。キリロフ……キリロフ……マルクス・レーニン主義さえ存在すれば、なんだって許されているというわけなんだ。

挿入ショット。王朝スタイルのギヨームがオペラ座かコメディ・フランセーズ座かと思われる劇場の桟敷に立ちはだかって、大声で叫び、鳥の羽毛のついた帽子を床に叩きつける。（訳注＝この桟敷はジャン・オーレル監督の映画「ラミエル」のセットかと思われ、一座の人物の中にラミエル役のアンナ・カリーナの姿が見える） セリフはオフでかけあいになる。

ギヨーム すなわち、われわれは

キリロフ 注意深く

ヴェロニク 問題や状況の量的側面をながめ

イヴォンヌ 基本的な量的分析を

ギヨーム 行なわねばならない。（急に調子を変え、羽毛のついた帽子を投げ捨て）もうこんなバカバカしい芝居はたくさんだ！

ヴェロニク 現実を変革させる実践に参加しなければならない。

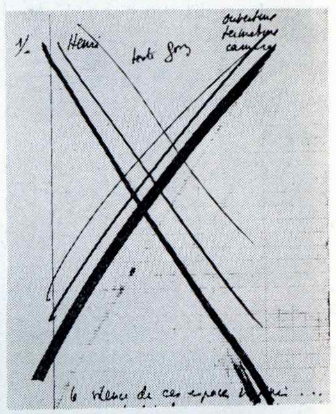
●アンリとの対話 （続）

アンリ （インクヴュアーに） ……分らないけど、でも、たぶん、またブザンソンに帰るかもしれない。

インタヴュアー そして、正常な共産党にはいるつもりか？

アンリ ええ、もちろん。仕事が見つかり次第ね。今は、ある研究所からの返事待ちなんだ。もしそれがうまくゆかなければ、そしたら、東独へ行くつもりだ。あそこは化学関係の人間を必要としているからね。

インタヴュアー きみたちのグループが仲間割れしてしまったのは残念なことだ。



ゴダールの演出ノートから

アンリ ええ、もちろん。それはバカ気たことだし……でも、ぼくが要求するのは、隠やかな状況なんだ。かれらは、みんな、あまりにも狂信的だった。（カスケットをかむり、赤いセーターを着たイヴォンヌが右の握りこぶしをふりあげている）〈無限の空間の沈黙〉——しかし、ぼくに恐怖を与えるのは沈黙ではない。響きと怒りなんだ。

インタヴュアー その後、かれらとは全然会ったことがない？ かれらがどうなったか知ってはいない？

アンリ 全然……みんながどうなったか、ぼくは知らない。

●その後のギヨーム

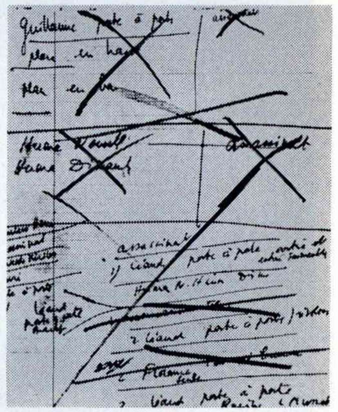
廃墟に向かって口笛を吹きながら歩いて行くギヨーム。くずれかけの壁の上に、大きく、〈**演劇零年**〉のラクガキがなされている。廃墟の地下室の中へはいってゆくギヨーム。

●字幕 （青）

ギヨーム・メストル （訳注＝ウィルヘルム・マイスターの仏訳名）**の**

演劇的

天性



ゴダールの演出ノートから

断続的に画面に挿入される字幕の合い間に、ギヨームの演劇の発見のイメージが描き出される。廃墟の地下室の中に、若い女とでぶの老婆が出て来て、透明なガラス戸を交互にコツコツとノックする。老婆は水着姿。若い女は、ガウン姿から、次第にビキニの水着姿になり、そして裸になる。コツコツとノックするふたりの女、そしてそれを交互に眺めるギヨームの三者が、早いカット・バックで画面に現われる。

●アパートの戸口

夏のヴァカンスが終って、アパートに帰って来るヴェロニクの女友だち。アパートの扉には、《**すべての道は北京に通ず**》と大きくラクガキされている。

ブランディーヌ あら、見て。かれらがやったのよ。面白いわ。

フロランス 最低だわ。ママが見たら、カンカンよ。

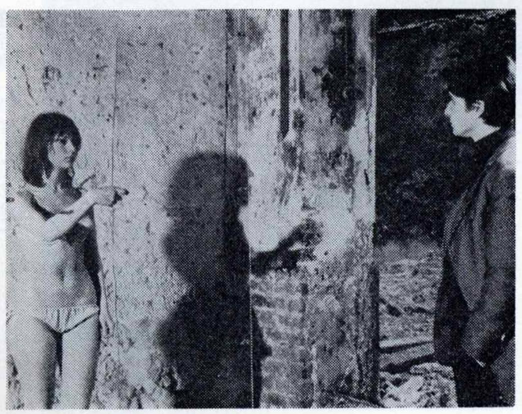
ブランディーヌ 文化相を殺したのもかれらじゃないかしら？

フロランス 室内にはなんにもイタズラしてなければいいけど……

ブランディーヌ （ドアをあけてくれた女中に） 今日は！

●字幕 （青）

そして



●その後のギヨーム （続）

ギヨームが川辺に大きな台を置き、その上に色々な果物・野菜類を並べて、大声をはりあげて売っている。

ギヨーム 10サンチーム均一だよ！ 果物に野菜！ 10サンチーム均一！ さあ、10サンチーム均一だよ！

●字幕（青）

かれの
修業
時代
および
真の
社会主義演劇
に至る
旅路

断続的に挿入される字幕の合い間に、ギヨームの演劇修業のプロセスがイメージ化される。

ギヨーム （叫ぶ）美しいサラダ菜！ 美しいトマト！ ネギに大根に卵！ 10サンチーム均一！

若い男 （通りかかって）サラダ菜をくれ。

ギヨーム サラダ菜、10サンチーム。はいどうも！

ギヨーム、台をひっくりかえして立て、そのうしろから顔だけ出して叫ぶ。

ギヨーム さあ、奥さん。どうぞ。10サンチーム均一ですよ！ 1ゲーム10サンチーム！ さあ、やったり！

みんな、果物や野菜や卵をギヨームめがけて投げつける。

ギヨーム 10サンチーム！ さあ、やったり！ 1回10サンチームだよ！

●ギヨームの戸別訪問演劇

とあるアパートのドアをノックするギヨーム。ひとりの若い婦人が眼を泣きはらして出て来る。

婦人 私、だれにも会いたくありませんの。（ドアをしめようとする）

ギヨーム （婦人の手を取ってひきとめ、ラシーヌの一節をセリフに応用する）もしぼくの不謹慎な熱情があなたの孤独の秘密をさえぎったとしても、お怒り召さるな。で、いつからあなたはこんなにもおどおどしてなさる？

婦人 マルセルが私を見捨てて以来。

ギヨーム ああ、奥様、あなたはなんというむごい星の下にお生まれなすったことか！ かくもやさしき愛の不幸なる恋人よ。

婦人 私はどうなるのでしょう？

ギヨーム ご心配召さるな、奥様。あなたのために闘争する神は存在する。運命の犠牲はいまだ宙に浮いている。マルクス・レーニン主義者になるだけで、あなたは救われるのだ。

婦人 いやよ。私は復讐してやる。

ギヨーム 奥様、あなたは自分を見失い、夢に逃避していらっしゃる……

婦人 出て行って！

ギヨーム （婦人の手をとり）さて、なにゆえに出て行かねばならぬのか？ いかなる気紛れの虫があなたをご自身の敵になされたのか？

婦人 私は辛い。あんまり辛すぎるわ。

（婦人、泣く）

ギヨーム （急に厳しい口調になり、赤表紙のポケット・ブック〈毛沢東語録〉を取り出して見せ）もうたくさんだ。嘆きの聖歌はあとまわしにして、今や論理的命題に対決しなければならぬ時だ。

●字幕（青）

［中国女］終章

●アパートのバルコニー

ヴェロニクとふたりの女友だち。ブランディーヌは壁によりかかって、〈毛沢東語録〉を無造作に拾い読みしている。アパートの持ち主の娘フロランスは壁のラクガキを消しながら、ヴェロニクに叱言を述べている。

フロランス （ヴェロニクに）全く、あなたの両親になんと言ったらいいのかしら？

ヴェロニク 私から手紙を書くわ。

フロランス あなたって全く気狂いだわ。夢みてるのよ。

ヴェロニク ええ、そうだわ。これはフィクションよ。だけど、それが私を現実に近づかせたわ。

フロランス いずれにせよ、土曜日までにすべてを元通りにしなきゃ。（フロランス、室内へはいってゆく）ブランディーヌ来て！

ブランディーヌ （室内へ消えてゆく際に、ヴェロニクに向かって）ともかくよく反省したほうがいいわよ。

ヴェロニク （バルコニーから室内へはいり、ブラインドを閉じる。声がオフで聞えてくる）すべては反省された。夏の終りとともに新学期が再開されようとしていた。したがって、私にとっても、私の同志たちにとっても、それは闘争の再開だった。しかし、一面、私は思いちがいをしていた。私は大きな躍進をなしとげたと思ったが、実は、それはある大長征のひそやかな第一歩を進めただけなのだということを、今、私は認識している。

●字幕（黒地に白ぬき）

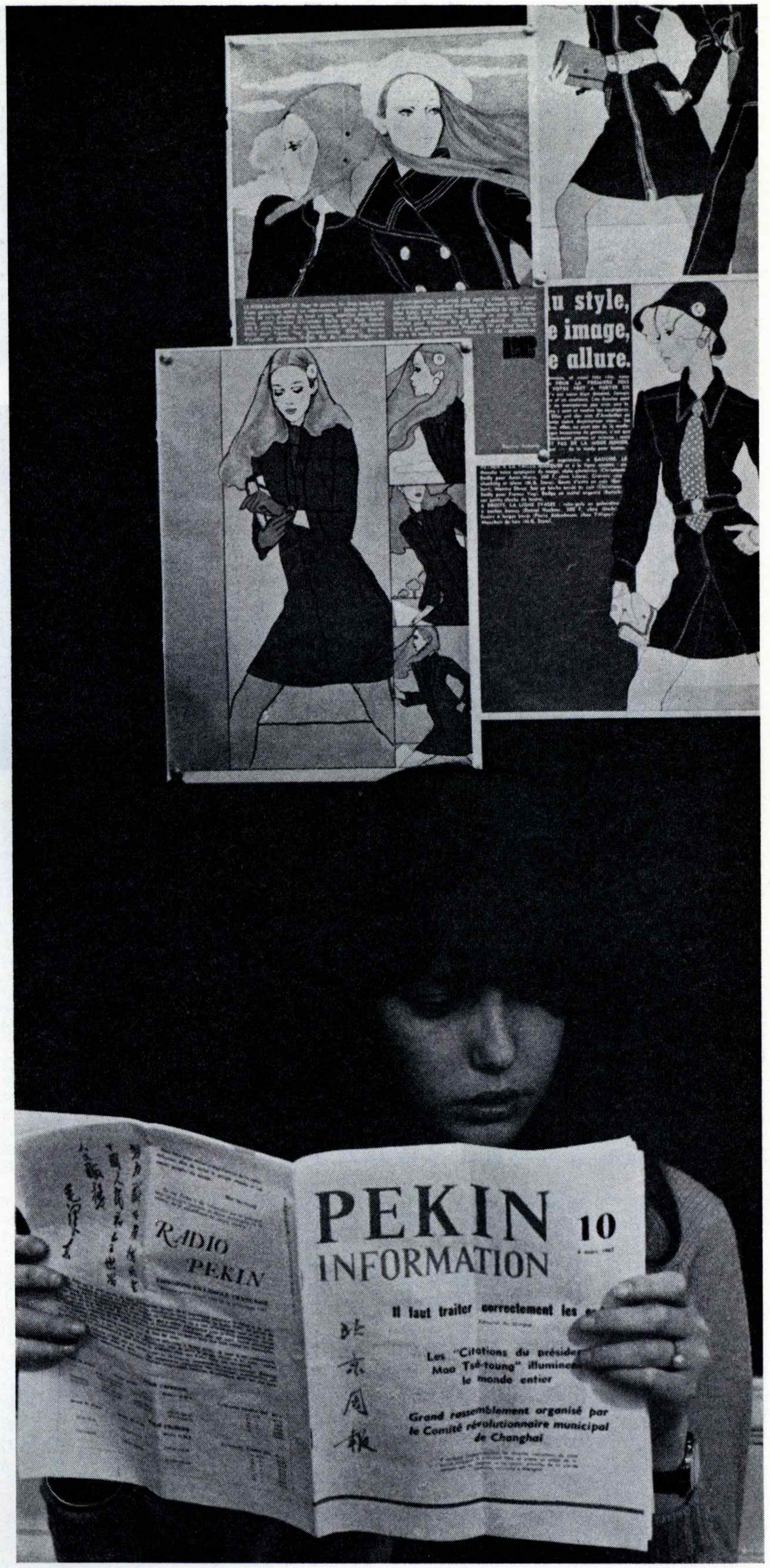
ある始まりの
終り

採録・構成＝仲川 譲

インタヴュー

ふたつの戦線の闘争をおこなう

ジャン＝リュック・ゴダール



すべては映画から出発すべきである

問　［中国女］の〈政治参加（アンガージュマン）〉をめぐって、この映画は結局どの政治的党派からもしめ出しを食って、問題は要するに映画の範囲を出ないのではないかという意見がありますが……。

ゴダール　もしそうだとすれば、それは私の映画が失敗作で、しかも反動的だということになる。その意見はフィリップ・ソレルス（注3）が私に言ったことにもちょっとつながっているが、もっともソレルスのほうは、私の映画の問題が単なる映画の領域を超えているという観点から出発している。彼が批判する論拠は、特にアンヌ・ヴィアゼムスキーとフランシス・ジャンソン（注3）との対話のあり方であって、ソレルスは、このシーンで反動的に思われるのは、この対話の中で、〈現実のことば〉（ジャンソンのことば――これは映画の中の登場人物がまさしくジャンソンその人であるが故に、ソレルスにとっては、必然的に〈現実〉なのだ）が、〈虚構のことば〉、すなわち、疑似革命家的なセリフに密着されていること、それ故に、〈現実のことば〉のほうを正当化してしまう**気になる**と言うのだ。

問　あなた自身、映画が実際に、〈現実のことば〉と〈虚構のことば〉のうち、いずれかを特に意味づけていると思いますか？

ゴダール　私としては、たぶんアンヌ・ヴィアゼムスキーのセリフのほうが極立っているとは思うが、観客はそれぞれの選択によって異なった受け取り方をするはずだ。

問　フランシス・ジャンソンを起用した理由は？

ゴダール　私個人の知己でもあるし、アンヌ・ヴィアゼムスキーが知っている人間でもあったから。ジャンソンはアンヌの哲学の教授であったし（注4）、だからこのふたりには話し合いの可能性があった。それに、ジャンソンは本当に他人に向かって話をするのが好きな人間なのである。彼は、壁に向かってだって話しかけるだろう……ジャン・アンドレ・フィエスキのテレビ番組（注4）の中で、パゾリーニが、犬に話しかけるのはどうもテレくさい、というようなことを言っているが、ジャンソンもまたこの種の心のやさしさをもっているのである。また、単に技法（テクニック）上の観点からも、私にはジャンソンが他の誰よりも最適の人物として必要だった。アンヌ・ヴィアゼムスキーの話相手は、彼女を真に理解し、かつ彼女自身に即して、ひとつの個性的な談論を展開・構成しうる人物でなければならなかったからである。アンヌのしゃべる台本（テキスト）――と一応よばせていただく――が彼女自身のものでない故に、いっそうジャンソンの存在が必要であった。アンヌのセリフはすべて私がその都度耳打ちしてやったものである。私はなるべく政治的スローガン臭くない文句を選んだつもりだが、論旨の面ではかなり支離滅裂であった。そのため、この支離滅裂な論旨に応じながら、そこに筋の通った答えを発見し、このシーンに統一性ある対話の風格を与えてくれたジャンソンの巧妙さは必要欠くべからざるものであったのだ。さらにまた、私は、ジャンソンの存在を明確に位置づける〈アルジェリア〉の問題にもふれたかった。ここが、じつに、ソレルスの勘に障ったところなのだ。また、ジャンソンを阿呆扱いした者もいる





写真は［中国女］から

10月革命以後50年を経た今日、アメリカ映画が世界の映画に君臨している。この事実と状況にさらに付け加えるべきものは大してないが、ただ、われわれのつつましやかな次元において、われわれもまた、ハリウッド、チネチッタ、モスフィルム、パインウッドなどの巨大な映画帝国の真っ只中に、第2・第3のヴェトナムをつくらなければならぬ（注1）。そして、経済的かつ芸術的に、すなわち、ふたつの戦線の闘争をおこなうことによって（注2）、国民的な、自由な、同胞と同志と友愛の映画をつくりあげねばならぬ。

ジャン＝リュック・ゴダール

前ページの写真は［中国女］

が、これはもちろんとんでもない見当違いであって、ジャンソンは単に映画というフィクションの舞台で〈演技する〉ことを引き受けたにすぎないのだ。ところが、この同じフィクションの場で演ずることを拒否した人物はたくさんいるのである。たとえば、私の次回作**［ウイークエンド］**への出演を断ったフィリップ・ソレルス。**［アルファヴィル］**への参加を拒否したロラン・バルト（注6）。彼らは、問題をすべてはきちがえて、ただもう自分が滑稽に見られるのを恐れたからなのだ。フランシス・ジャンソンは、彼らとちがって、映像は映像にしかすぎないことをよく知っているのだ。事実、私はこの対話のシーンでは、ただ耳を傾けて拝聴してくれることを願ったのである。眼をつむってもいいから、ともかく聞いてくれることを。私は、**［女と男のいる舗道］**の哲学者ブリス・パランに対してと同様に、観客がジャンソンのことを≪まったく、このおしゃべり爺い奴が！≫などと思って彼をバカにしてしまうのではないか、また、私がジャンソンのことを嘲笑しているなどと非難するのではないかと恐れた。ところが、アルジェリア戦争にひと言ふれたとたんに、誰もそんなことができなくなったのである。私が誰かをインタヴューする場合、私のポジションは――インタヴューの相手を私に選ばせた親近感とは別個に――何よりもまず技法上の問題なのである。最初、私は、アンヌ・ヴィアゼムスキーが教室でフランシス・ジャンソンの講義を受けている模様を撮影しようかと考えた。つまり、フッサールとかスピノザ（注7）をめぐってひとつの哲学的思想が生まれ出てくる模様を映像化してみたかったのである。しかし、結局、このアイデアはアンヌとジャンソンの対話の形をとることになった。この対話のシーンの原理は、アンヌがジャンソン教授にある種の計画を打ち明けるが、教授はその実行を勧めない。にもかかわらず、彼女は計画を実行に移してしまう、というところにある。この原理がフィクションだけに依存するのかということはこの際別問題だし、簡単には言えない問題だ。自分の写真を見た時、その写真の中の自分がフィクションの存在なのかどうか、という問題と同じである。

この点に関して興味ある論争を展開させるためには、アルベール・セルヴォニ（注8）と〈マルクス・レーニン主義手帳〉（注9）の誰かとをぶっつけるべきだろうと思う。あるいは、レジス・ベルジュロンとルネ・アンドリュウ（注10）との対決でもよい。もの凄い喧嘩沙汰にはなるだろうが、その論争のあとには、きっと何か脱出口が開けるだろうと思うのだ。もちろん、彼らがすべて平等に映画から**出発**し、映画に**到達**するという了解の上での話ではあるが。

問　この映画に対するマルクス・レーニン主義者の反応は、あなたの予想とは異なっていましたか？

ゴダール　全く予想外の反応を受けた。中国大使館はひっくりかえらんばかりの騒ぎ

〈訳注〉

1　≪第二・第三のヴェトナムをつくれ≫とは、チェ・ゲバラのメッセージである。ゴダールは［ベトナムから遠く離れて］の中でも、以下のように語っている――≪ゲバラは多数のヴェトナムをつくれという。自分自身の中にも。……私たちはフランスの中にヴェトナムを創り出さねばならぬ≫

2　≪ふたつの戦線の闘争を行なう≫とは〈毛沢東語録〉から引用されたスローガンで、映画［中国女］の中にも引用朗読されている。

3　フィリップ・ソレルス Philippe Sollers フランス現代小説の新鋭。ベルナール・パンゴー、ル・クレジオ、ジャン＝ピエール・ファイ、クロード・オリエらとともに〈ヌヴォ・ロマン〉の新世代を形成する。批評家のロラン・バルト、J＝P・ファイらと〈テル・ケル〉誌の一派をなす。作品に〈奇妙な孤独〉〈公園〉〈ドラマ〉（ともに邦訳あり）など。

4　フランシス・ジャンソン Francis Jeanson ソルボンヌの哲学科教授。アンヌ・ヴィアゼムスキーは当時彼の下で卒業論文を作成中であった。サルトルの友人でもあり、特にアルジェリア戦争の間、〈ジャンソン機関〉Réseau Jeanson を結成し、戦線からの脱走兵を不法にかくまったりして、反戦運動を行ない、FNL（国民解放戦線）を全面的に支持した。著書に〈サルトル〉〈現象学の意味〉（邦訳あり）など。

5　アンドレ・S・ラバルトおよびジャニーヌ・バザン（アンドレ・バザンの未亡人）制作のフランス・テレビ番組〈現代の映画作家〉の1本［パゾリーニと参加の映画］Pasolini, l'engagé のこと。イタリアの詩人監督ピエル・パオロ・パゾリーニ（［奇跡の丘］［アポロンの地獄］）のインタヴュー・フィルムで、1時間20分。監督のJ・A・フィエスキは〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の批評家である。

6　ロラン・バルト Roland Barthes フランスの新鋭文芸批評家。〈神話作用〉（邦訳あり）〈ラシーヌ論〉〈批評と真実〉〈記号学の要素〉などの評論集を通して、マルクス主義と構造主義を総合したその批評の〈現代性〉がショッキングな話題をよび、一躍フランス文芸批評界の異端的寵児となった。映画の構造学的分析（〈話法の構造分析〉）においても勇名を馳せているが、ゴダールは〈構造主義〉を毛嫌いし、≪映像と音響なき構造主義などありうるだろうか？≫とクギをさし、バルトに向かっては、≪ロラン・バルトよ、あなたがた構造主義者は、私たち映画作家の父じゃない。私たちの父はホークスであり、ヒッチコックであり、ルノワールである≫と皮肉っている。

7　エドムント・フッサールは19世紀末から20世紀初めにかけてのドイツの哲学者。〈純粋現象学〉の体系を樹立し、やがて現象学的還元の方法論に到達する。著書に〈論理学研究〉など。スピノザは17世紀後半の哲学者。デカルトの思想を推進し、汎神論哲学を樹立。

8　アルベール・セルヴォニ Albert Cervoni フランス共産党（親ソ派）系の週間誌〈フランス・ヌーヴェル〉の批評家。

9　〈マルクス・レーニン主義手帳〉Cahiers Marxistes-léninistes フランスの〈マルクス・レーニン主義学生同盟〉の機関誌。

10　レジス・ベルジュロン Régis Bergeron はフランスの〈総評〉（親中国派）の指導者。ルネ・アンドリゥ René Andrieu は〈リュマニテ〉誌（親ソ派）の編集長および論説委員長である。

11　ミシェル・セメニアコが演じる経済研究所所員で、［中国女］の中で残りの4人が過激派であるのに、アンリだけはブルジョアジーとの共存政策を唱えてグループから除名処分を受ける。

12　アンドレ・ゴルズ André Gorz　サルトルが主宰する〈レ・タン・モデルヌ〉誌の編集委員ミシェル・ボスケの別名。フランス左翼の参謀本部長的存在である。但し、サルトル〈シチュアシオンⅣ〉の〈ねずみと人間〉の田辺保氏訳注によれば、≪ユダヤ人とドイツ人の混血児、亡命者。サルトルの序文を付して公刊された〈反逆児〉によってフランスに紹介された。ほとんど全篇が難解な思考の遊戯と言ってもよいこの作品の中で、私たちは、ゴルズのユダヤ人意識、異邦人意識、生への苦闘等々、悲劇的なひとつの〈試み〉をうかがうことができる≫とある。

13　〈困難な社会主義〉Socialisme Difficile アンドレ・ゴルズの代表作で、社会主義確立のための技術と実力行使の方法が具体的に述べられている。

14　［中国女］の〈政治的イデオロギー〉はフランスのマルクス・レーニン主義者（すなわち親中国

を起こした。彼らが私に投げた最大の非難は、映画の中で、ジャン＝ピエール・レオが包帯を取り外した時に全然傷あとがないのはおかしいというようなことであった。明らかに彼らは何も分っていないのだ。もちろん、だからといって、彼らが間違っているというわけではない。しかし、彼らの理屈が正しいとしても、それは極めて表面的なことであって、深い次元においてではない。彼らは、また、ソ連が、アンリという人物(注11)を手前みそに利用することを恐れている。(アンリという人物は、私が撮影当時に考えていたのよりも、多くの人々の眼に、はるかに説得力のある存在となってしまったのである。)この点では、彼らの見方は完全にはあやまっていない。というのも、アンドレ・ゴルズ(注12)——映画の冒頭のショットでアンリが朗読するテキストがこのゴルズの〈困難な社会主義〉(注13)からの抜萃だ——も私にこう言ったからである、《初めて、あなたの映画の1本が気に入りましたよ。今度の作品は明晰で統一性があって、バラバラじゃない。具象が抽象を凌駕してますからね。云々》と。要するに、私は、私の映画の人物たちが現実のマルクス・レーニン主義団体に所属しているわけではないのだ、という点をもっと強調しておくべきであったのかもしれない。マルクス・レーニン主義をかざす代わりに、私の映画の人物たちは、ただ、紅衛兵だと言うべきだったのかもしれない。しかし、そこまで言えば、誤解を招きそうなあいまいな点などきりがないし、だから、むしろマルクス・レーニン主義派の学生たち、〈マルクス・レーニン主義手帳〉の発行者たちは、しかつめらしく憤怒の声をあげて、映画に言いがかりをつけることもなかったのだ(注14)。こうしたマルクス・レーニン主義者の反応は、その意味で、全く浅薄なものであり、結局は、右翼系の〈ル・フィガロ〉紙などの反応と同じ穴のムジナなのだ(注15)。〈ル・フィガロ〉紙は、私の映画を評して、《なんと滑稽なふるまいであることか！ 奴らは革命を行なわんとして、ご立派なブルジョア御殿のアパートの中で論争するばかりだ。云々》と書いた。しかし、そんなことは、いまさら言われなくとも、私の映画の中ですでに明確に言ってある事柄なのである。

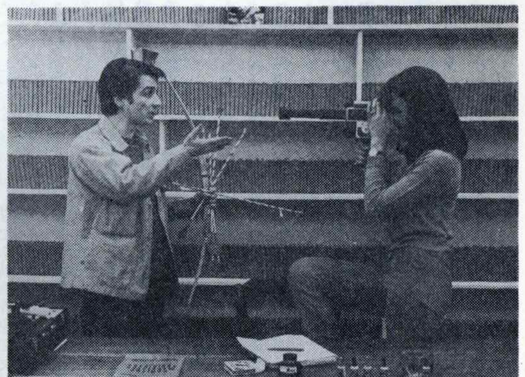


「小さな兵隊」

政治映画の可能性

問 この種の誤解の理由は何でしょうか?

ゴダール たぶん人々がまだ映画の**見方**とともに、**聞き方**を知りえていないからだと思う。そこに、まさしく、私たちのなすべき最初の仕事がある。たとえば、政治的に人格形成がなされている人々は、映画的には全然形成されていない。その逆もまた真である。たいてい、どっちかなのだ。私の場合、私は自分の政治的人格形成を映画に負うているが、こういう例は、今までになかったものだと自負している。ルイ・ダカン(注16)のような人物ですら、映画にもたらしたものはパッとしない既成の政治教育にすぎなかった。彼だっていい作品がつくれたかもしれないのに、結局、凡作ばかりつくっただけだった。同じ観点から、私自身の作品については何も言うことはできない。ただ、私にとって明確なことは私の映画の中に出てくるふたりの若い女が共感と愛情をもって描かれていること、彼女たちはある種の政治ラインの支柱であること、そして、彼女たちからこの映画の結論を引き出すことも可能であること、である。しかし、この映画の結論とは、とりもなおさず、周恩来の結論でもある。すなわち、〈紅衛兵〉たちは真に前進などしなかったのだということ。ただ文化大革命はひとつの新たな〈大長征〉——それはかつての〈大長征〉よりも数万倍も長いものかもしれない——の第一歩である、ということなのだ。この結論を周恩来なりにとれば、周恩来よろしく武装しているヴェロニクは、むしろ発展する可能性をはらんでいるはずだし、同様に、イヴォンヌもそうである。ギヨームのほうは、彼なりの適当な演劇の形式(注17)を発見して、発展するし、アンリもまたある種の選択を行なうのである。アンリはPCF(フランス共産党)のステイタス・クオーに立ち戻り、彼自身の内部で足踏み状態を続ける(映画ではキャメラを回しっ放しのフィックス・ショットによって強調されている)。ここでもう一度、1本の映画作品をロマネスクな、あるいは政治的な物語としてではなく、科学的かつ詩的な発想で映画的分析を行なうならば、このアンリという人物もまた現実の問題からは切断された存在なのである。ただひとりキリロフだけが真に挫折する。こういったことは、すべて、映画を見れば明々白々な事柄だ。いずれにせよ、私たちに教訓を与えてくれるのは第三世界(注18)なのだ。私の映画の中で精神の平衡を保っている唯一の人物は若い黒人(注19)であると思う。だから、私はこの黒人青年に統一性のある論文——たといいろいろなテキストの断片(アルチュセール(注20)の〈甦るマルクス〉の序文や〈毛沢東語録〉からの抜萃)——を朗読させてみたわけである。そこに



「中国女」

は、たしかに、ピエール・デックス(注21)が指摘したような、ある種のひっかかりがあるかもしれないが、それというのも、ここで提出されている問題が直接現状にかかわりあいをもつものではなく、もっと普遍的な問題であるからなのだ。ところが、この黒人青年闘士は、実名で出演し、かなり特殊なジャンルの論議を展開するというだけのことなのである。

しかし、私たちがそこでいかに論じ合ったとしても、結局は仲間同志というか、同じ世界の、同じ穴の中のムジナでしかない。だから、私たちにとって必要な、そして興味ある唯一の視点は、私たちの世界とは異なった外部からの視点、たとえば、キューバの映画作家たちの視点である。映画と政治の間には実に深い溝が横たわっている。政治を知る者は映画をまるで知らないし、その逆もまた真である。それ故にこそ——私は、このことをすでに何度もくりかえし言ってきたけれども——今年のフランスにおいて本当につくられるべきであった唯一の映画とは、例のラ・ロディアセータのストライキ(注22)についての映画なのだ。この点では、フィリップ・ソレルスも私と全く同意見である。ラ・ロディアセータのストライキほどひとつの典型をなしたものはないし、たぶんサン・ナゼールのストライキ(注23)以上に訓示的なケースである。というのも、このストライキの性格が従来のストライキに比して——その持続期間の長さは問題外としても——文化的および経済的要求の干渉の点で、きわめて**現代的**であったからなのである。ただ問題は、映画人がストライキの言語をしゃべる術を知らず、それに反し、ストライキを知る者のほうがジェラール・ウーリー(注24)やアラン・レネ(注25)やボリス・バルネット(注26)の言語をよっぽどよく語りうるというところにあった。労働組合の闘士は、このストライキに敗北し、人間は平等でないことを悟ったが、同じように、私たちは、さらに、同じ言語をしゃべることができない故にまた、平等ではないのである。

問 2〜3年前、あなたは政治映画をつくることのむつかしさを強調し、政治映画をつくる時には、登場人物ひとりひとりの視点をもちあわせるだけでなく、さらに、これらの視点をすべてひっくるめる力をもつ〈シリウス〉(注27)的な大視点を必要とすると語っていましたが、今ではどう考えていますか?

ゴダール 今ではその説と全く異なった意見をもっている。私は変った。今の私はひとつの正しい視点を、他の誤った視点を犠牲にして意味づけてよいと考えている。いわゆる〈エレガントな〉左翼(注28)の連中は、〈毛沢東語録〉を云々して、余りにもわかりきった〈ラパリサード〉(自明の理)(注29)だなどとほざいているが、今の私の考え方も、まさしく、そうした〈自明の理〉であるにすぎない。しかも実際には〈毛沢東語録〉には〈パリスの真実〉などひとかけらもないのである。正しい政策を

派)を激怒させたが、たとえば、〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙のミシェル・ドーラ嬢は大体以下のような苛烈なゴダール批判を行なっている。いわく、《ゴダールが描いた〈紅衛兵〉どもは、まるでカウボーイごっこでもするかのように、革命ごっこをして遊ぶブルジョア・インテリ青年ばかりだ。……さらに、〈万国労働歌〉(インターナショナル)をベッドに寝っころがって歌うに至っては、とても許しがたい。頽廃的資本主義社会の典型的産物たるゴダールは、〈万国労働歌〉がこぶしを高々とふり上げつつ、立って歌われるのだということなど、もちろん知らないのにちがいない。……偉大なる日がやって来た暁には、ゴダールは厳しく処罰されるだろう。民衆の裁きは容赦なきものであろう……》

15 フランシス・ジャンソンとアンヌ・ヴィアゼムスキーとの対話の中に、つぎのようなやりとりがある——
ジャンソン《実力行使だって? そいつはおだやかじゃないな。むしろ文化教室といったものを設けて、労働者地区でサルトルに関する講演会などを催したほうがいいと思うな》
アンヌ《でも、先生、〈リュマニテ〉だって〈ル・フィガロ〉だって、結局今は、みんなグルじゃありませんか！》

16 ルイ・ダカン Louis Daquin 労働者(特に炭坑夫)の生活を描いた〈ポピュリスム〉(民衆的リアリズム)の映画作家。「ブーカンカン兄弟」「夜明け」などの作品がある。

17 〈戸別訪問演劇〉(シナリオ参照)のこと。

18 第三世界 Tiers-Monde. 特にアフリカを専門とするフランスの社会学者ジョルジュ・バランディエの造語で、欧米先進国に対するアジア・アフリカの新興国およびその文明(第三文明)を指す。

19 黒人青年の名はオマール。シナリオでは、《オマールまたはマルクス・レーニン主義の第三世界》と定義されている。

20 ルイ・アルチュセール Louis Althusser フランスの数学者・左翼思想家。マルクス・レーニン主義学生サークル活動の指揮にあたり、フランス共産党と対立している。〈甦るマルクス〉はその最新著作で、戦後共産主義知識人が〈マルクス主義ヒューマニズム〉の方向に進んだのに反し、〈資本論〉の科学的立場を基盤として、構造主義的弁証法をもって大胆に挑戦し、思想的・認識論的にマルクスを甦らせた問題の書である。

21 ピエール・デックス Pierre Daix アラゴンが主宰する左翼系文芸週刊誌〈レ・レットル・フランセーズ〉の批評家・作家。「中国女」をゴダールの最高作と評価している。

22 ラ・ロディアセータ(フランスの繊維会社)の労働組合のストライキ(1967年)。今日までのフランス最大のストライキであった。クリス・マルケルが記録したドキュメンタリー・フィルムがあり、「ベトナムから遠く離れて」の中に一部挿入されている。

23 サン・ナゼールはブルターニュ南岸の港で、大規模な造船工場のストライキがあった。

24 ジェラール・ウーリーの戦争喜劇「大進撃」のこと。

25 アラン・レネの政治映画「戦争は終った」のこと。

26 ボリス・バルネット Boris Barnette (1902〜65)は、ソ連映画の社会主義リアリズムの異端児で、特に「国境の町」という反戦映画の傑作がある。ゴダールの私淑する映画作家のひとりである。

27 シリウス 星座の名。大犬座の主星で天界をすべて見渡す。また、フランスの知識人向けの日刊紙〈ル・モンド〉の政治コラムの担当者のペンネームも、シリウスである。

28 la gauche《élégante》 フランス共産党系の日刊紙〈リュマニテ〉では、ファッション記事や飲食物に関する趣味的記事がかなりの比重を占めているが、これと同様に、革命や闘争などの実際的行動に立ちあがることのない〈お上品な〉左翼の連中を嘲笑した呼称である。

29 ラパリサード Lapalissade 1925年に戦死したラ・パリス将軍の勇猛を讃えて、《死の15分前に彼はなお生きていた》という歌がうたわれた。この歌が元の意味を失い、やがて、語義が転化して、〈ラ・パリス〉の真実、すなわち、自明の理、あるいは、言わずもがなの真理という意味で使われている。

30 「福音書・70」 Vangelo 70 ゴダール、ピエル＝パオロ・パゾリーニ、ベルナルド・ベルトルッチ、カルロ・リッツァーニ、ヴァレリオ・ズル

実行するか、誤った政策を実行するか、答はふたつにひとつしかないのだ。私が以前に語ったことは、ひとは客観的でなければならぬ、つまり、たとえば新聞紙上でいうならあらゆる意見にそれ相応のスペースを与えるべきだ、あるいは、よく言われるように〈民主的〉でなければならぬ、という考えに基づいていたのである。だから「**福音書・70**」(注30)の私の篇では、一方には民主主義があり、他方には革命があるのだと明言してある。

問　では、あなたが初めて政治を扱った映画「**小さな兵隊**」(注31)については、現在、どう考えていますか?

ゴダール　是認してよい映画だろうと思う。つまり、ブルジョア階級出身の映画作家が、政治という枠の中でつくりえた唯一の作品だったということだ(注32)。その証拠に、アラン・カヴァリエ(注33)なども、アルジェリア戦争を扱った時には、同じテーマを展開している。それは必ずしもテーマがありふれていたというわけではない。言ってみれば、〈オーレリアン〉(注34)とか〈夢みるブルジョア娘〉(注35)といった戦前の小説のテーマしかなかったのだ。それというのも、映画はいつも、現実におくれをとってきたからなのである。そこで残念に思うのは、他の人々の映画、たとえば、〈ジャンソン機関〉制作の映画とか、フランス共産党制作の映画が、かつて一度もつくられていないことである。もちろん、映画をつくるなど、至難の業ではあったろうけれど……。繰り返して言うが、私は映画作家として何を語るべきかを知らなかったし、何を語るべきか知っている人々は、それをどうやって映画にすべきか知らなかった、ということなのだ。だから、私の映画「**小さな兵隊**」は、映画という面では正当であったが、他の面ではむしろ間違いだらけであったと思う。要するに、功罪相半ばする作品であった。

問　「**中国女**」の中で、ギヨーム(ジャン＝ピエール・レオ)とヴェロニク(アンヌ・ヴィアゼムスキー)の〈恋物語〉を、極端に小さくしぼってしまったのは何故ですか?

ゴダール　ふたりの関係についてはいくつかの〈ト書き〉を付すだけにとどめたが、それで十分だと思ったからだ。ふたりの問題はあらゆる男女のそれと同じものだということが分ればいいのであって、この種の問題は、すでに、私は他の作品で語りつくしてきた。だから、〈恋物語〉という点からひとつのドラマをつくる必要もなかったし、したがって、その点から「**中国女**」をつくる必要はなかった。

問　「**中国女**」のしめくくりのことば(注36)についてですが、この文章が〈単純過去形〉(注37)で、しかも〈エーテル性〉とでもよぶべきかすんだトーンで朗読されているために、映画のそれまでのすべてのものを一挙に夢物語のムードの範疇に収めてしまう危険があるのではないでしょうか?

ゴダール　それはまさしく〈単純な〉過去であって、複雑な過去ではない。また、トーンに関しては、あの声はロベール・ブレッソンのヒロインの声(注38)であって、〈エーテル性〉などといったものではない。夢物語ということだが、ヴェロニクは、夢物語だと気づいた時にこそ、はじめて夢物語を夢物語以外のものにする意識にめざめるのではないだろうか。それに彼女(アンヌ・ヴィアゼムスキー)は、ふだんでも、きわめておだやかに、しずかに、まるで中国人のような話し方をする。中国大使館で、私は、中国人がなんとしずかにしゃべるものかと思って、びっくりしたことがある……。ヴェロニクの口調はいわば、決算報告書のトーンであり、事実、彼女は、実質的に大いなる前進をなしえなかったことをはっきり自覚して、これを報告しているのだ。幾多の足ぶみを重ね、〈静かなるドン〉など書かなかった男を殺すことまでやったものの(注39)、実は、たった一歩、きわめてささやか前進しかしていないことを知った者の声なのだ。

問　ラ・ロディアセータのストライキについての映画ならば、「**中国女**」とは全く異なった政治意識を描きえたのではないでしょうか?

ゴダール　そのとおりだが、現状では、作者が映画人である限り、たとえ、ラ・ロディアセータの映画をつくったとしても、つくられるべき映画とは全く別物しかできないだろう。一方、労働者みずからが手がけたとしても――実際、キャメラと助手さえ与えれば、技術的には立派な作品ができあがるであろうが――それとて、文化的見地からは、彼らが現場でストライキをやって表明するものには遠く及ばないものとなってしまうだろう。そこに映画と政治の溝がある。

問　映画作家はその溝を越える橋渡しとならなければならない……。

ゴダール　そのとおりだ。いかに橋渡しをすべきかを学ぶべきだ。表現方法の異なった世界から証人をいかにしてこちら側に、あるいはあちら側に渡らせるべきかを学ぶべきなのだ。

中国から遠く離れて

問　「**中国女**」には無数の映画的要素が散在し、さらに、それらのひとつひとつが矛盾しあったまま存在しているのですが……。

ゴダール　その理由は、かつての私が、映画というものに関して多くの考えをもっていたのに対して、今日では、もはやそういったものをひとつももちあわせていないからだ。「**小さな兵隊**」以来、私は、映画が何であるのか知ろうとするのをやめてしまった。映画はつくればつくるほど、既成概念にしたがって、あるいは、さからってつくるしかないということがわかってくるものなのだ。ロベール・アンリコの「**冒険者たち**」やクリスチャン＝ジャックの「**メキシコ行の二枚の切符**」のような大衆娯楽映画は、実はリュック・ムレ(注40)のような監督につくらせるべきなのだが、それがそうではないというのは全く罪な話である。また、ジャック・リヴェット(注41)についても、彼のような男が他の連中といっしょになって、5時間の大論文を、いわゆる神聖にして犯すべからざる1時間30分という長さにダイジェストする仕事(注42)をしていることも――しかもこれらの仕事は、製作・配給・興行という愚劣な合体の手でつくられた芸術・経済構造のゲシュタポによって搾取されるのであるが――やはり咎められるべきことなのだ。

問　あなたは映画において、何かを発明したと思いますか?

ゴダール　私自身は、ただひとつの発見をしただけだ。それは〈つなぎ〉の問題で、異なった動きをもっているふたつのカットを、あるいは、さらに難しい場合だが――ひとつのカットには動きがあって、もうひとつのカットには動きがない場合に、このふたつのカットを――いかに柔軟につなぐかという方法である。この問題を考えた人は誰もいないので、ほとんど誰もやっていないが、私はこういった場合、ただ単純に、前のショットの動きを、同じ段階から、次のショットの動きにつなげばいいのだと思っている。こうすれば、どんなショットだってつなげないものはないのである。自動車のショットを自転車のショットにつなぐなり、ワニのショットをりんごのショットにつなぐなり、すべてが可能だ。このつなぎ方は、実際には誰でも普通にやっているが、やり方はかなりでたらめだ。このつなぎ方で型通りに編集するなら――ただし、ロッセリーニが「**インディア・58**」(注43)の冒頭の部分でやったようなアイデアの変り目でカットをつなぐのとは話は別である。「**インディア・58**」のつなぎには全く別の問題がある――ただ映像の中に存在するもの、つまり、〈意味されるもの〉ではなく〈意味するもの〉(注44)を基点として編集を行なう場合、人物なり物体なりが、他の人物なり物体なりのために隠されてしまうか、あるいは交叉する瞬間に、カットを変えなければならない。そうしないと〈間〉や〈つまずき〉が生じてしまう。もちろんそれが意図された場合は別だが、普通の場合、つなぎ方というのは、今言ったようなやり方以外に方法がない。私の映画の編集女史たちは、このつなぎ方をおぼえて、今ではひとりでうまくやっている。私はこのつなぎ方を「**勝手にしやがれ**」で発見し、それ以来システムとして適用している(注45)。

問　あなたは映画について今ではもう考えをもちあわせていないとおっしゃるけれども、「**中国女**」には映画そのものがテーマとして存在している。

ゴダール　実際そこでは映画そのものが問題なのだし、さらに、映画は常にみずからを疑問に付すからだ。作品の中で映画をこれ以上より少なく介在させる可能性はないのではないかと思う。たとえそれで逆説的にナルシシズムの傾向がでてこようとも。たとえば、鏡の中に映っている自分を撮影するキャメラは、この意味で、映画の極致なのである。

問　「**ベトナムから遠く離れて**」(注46)であなたがやったように?

ゴダール　必ずしもあれがその例ではない。「**ベトナムから遠く離れて**」では、他のことができなかったのだ。あの映画ではあそこまで極端にやる必要があった。理由は、ヴェトナムに関しては、われわれはみんな、正直に言うなら、手前味噌で自家撞着に陥っているからである。

問　「**中国女**」の登場人物たちと同様に、あなたも、ソ連のコミュニストたちは〈裏切者〉だと考えていますか?(注47)

リーニが聖書をもとに競作したオムニバス映画。ゴダール篇のタイトルは「放蕩な息子たちの出発と帰還」L'aller et retour andate e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi(主演ニーノ・カステルヌオーヴォ)。

31 「小さな兵隊」Le petit soldat　ゴダールが1961年に製作した長篇第2作。アルジェリア戦争を扱った問題作で、特に拷問シーンが政治批判的であるとして、1963年までフランス政府の上映禁止にあった。

32 ゴダールは1930年12月3日生まれ、父は医者、母は銀行家の娘でそろってプロテスタント教徒という、いわば、典型的なブルジョア家庭の出身である。

33 アラン・カヴァリエ Alain Cavalier　1930年生まれで、ルイ・マルの助監督をつとめた後、62年に「島の闘い」Le combat dans l'ile で、長篇映画作家としてデビュー。その後「さすらいの狼」「都会荒し」「熱い恋」を発表。話題になっているのは、「さすらいの狼」である。

34 〈オーレリアン〉ルイ・アラゴン(1897〜)が1934年から46年にわたって発表した〈現実世界〉4部作の最終作で、アラゴンの代表作のひとつである。

35 〈夢みるブルジョア娘〉　〈女たちにおおわれた男〉〈鬼火〉〈ジル〉などで知られる作家ピエール・ドリュ＝ラ＝ロシェル(1893〜1945)が1937年に書いた小説で、19世紀末葉から1930年代に至るフランス・ブルジョア社会の頽廃を、アニェスとジュヌヴィエーヴという美しい母娘の恋愛遍歴を軸にして描いた作品。

36 《それは、ある〈大長征〉の第一歩であった》という言葉が、映画のラスト・シーンで、アンヌ・ヴィアゼムスキーの口から語られる。詳しくは、「中国女」シナリオ参照。

37 フランス語の過去形の言い方として、単純過去形は文語に適し、複合過去形は口語に適する。単純過去形の口語的用法は、ゴダールの好んで用いるところだが、一般的には、質問者の言っているようなニュアンスがある。

38 アンヌ・ヴィアゼムスキーは、ロベール・ブレッソンの「バルタザールどこへ行く?」で、特に懇望されて初出演し、同作品で主演した。

39 ヴェロニクはグループ内で折からパリ訪問中のソ連の文化相ショーロホフ(「静かなるドン」の作者と同姓同名である)の暗殺を提唱し、のちにこの計画を実行するが、そのとき不手際から、他の男も誤って殺してしまう。

40 リュック・ムレ Luc Moullet　〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の批評家。「焼きすぎたビフテキ」Le steak trop cuit などの短篇習作のあと、1966年長篇第1作「ブリジットとブリジット」Brigitte et Brigitte を発表したが、自論の純粋映画理論を裏切って、低俗なくすぐり笑いを手ぎわよく調整したコメディであった。

41 ジャック・リヴェット Jacques Rivette　〈カイエ・デュ・シネマ〉誌出身の映画作家。トリュフォー、ゴダールらとともにアンドレ・バザンの直弟子で、処女作「パリは我等のもの」Paris nous appartient(58年)は最も呪われた〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の作品となった。1965年「修道女」La religieuse でカム・バックし、その後「狂気の愛」L'amour fou を発表。

42 神聖にして犯すべからざる1時間30分の長さとは、劇場上映の場合の長篇の長さの鉄則を皮肉ったもので、ここでは、ジャック・リヴェットの新作「狂気の愛」(5時間の大作で、最終的には3時間半に短縮)が、興行者側から短縮しろとの要請を受け、リヴェットが劇場公開のために自作のカットにふみきったことをさしている。

43 「インディア・58」India 58　〈幻の名作〉と言われたロッセリーニのドキュメンタリー映画(カラー作品)。1958年のインドの表情をオムニバス風に3部から構成したドキュメンタリーだが、主題と物語性を浮き彫りにするためドキュメントを奔放自在に投入してつなげ、このため、プロデューサーは難解すぎるとして公開を見合わせたといわれる。

44 〈意味するもの〉Signifiant と〈意味されるもの〉Signifié　ソシュールに始まる構造言語学における意味論の用語で、以下ロラン・バルトの定義(篠沢秀夫訳〈神話作用〉)を引用すると――《意味論はすべて二つの概念の間の関連を予定する。すなわち、〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉である。この関連は異なる種類に関するものであり、それ故、等質性はなく、対応性があるだけだ。ただし、通常の言語においては〈意味するもの〉が〈意味されるもの〉を表現すると

ゴダール　私は「**中国女**」という題名の映画をつくり、その中で、フランス共産党のテーゼに対立する毛沢東の著作や〈マルクス・レーニン主義手帳〉の言葉を採用した。もう一度繰り返して言うが、私が「**中国女**」で追求した運動はあくまでも映画的なものである。つまり、この作品に対して〈マルクス・レーニン主義手帳〉の連中は〈左派〉というレッテルを貼ることもできるし、同時に〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙（注48）は〈ファシスト的挑発〉というレッテルを貼ることもできるのだ。だが私は、こういった意見やレッテルに当を得ている部分があるとしても、問題はそんなに単純ではないと思うし、映画の面で話をすれば、まず彼らの問題設定が間違っているのである。

問　修正主義者アンリの宣言が多くの観客に強い共感をおぼえさせた事実についてどう思いますか？

ゴダール　全く私の予期していなかったことだった。しかし今では、私にはそのわけがよくわかる。それは、ある場面で彼が1対4の孤立した状況に立たされているというだけのことにすぎない。もし諸君がギィ・モレ（注49）をつれてきて4人の反対者にとり囲まれる様子を映画にしてみたまえ。あんな石頭で卑劣漢のギィ・モレですら、そういった状況では、かわいそうな存在にみえて、判官びいきの恩恵に浴する結果になるものなのだ。

問　ともあれ、アンリは「**中国女**」の登場人物の中では、ただひとり、完全に意思表示をする人間ですが……

ゴダール　それはちがう。アンリは、映画の中でただひとり、完全に意思表示をしていると、観客に受けとられる人物なのだ。他の登場人物たちは彼にくらべて、そういった意思表示を必要としないほど、すでに意思が明確なのだ。それに、別な見地から、観客は自分に気に入った登場人物をえこひいきして映画を見る傾向があることを考慮しなければならないし、観客がすべてに耳を傾けたりはしないこと、そして、言われたことのすべての足し算をしてみたり決してしないものだということも考えるべきだ。

問　映画の影響力についてはジャン・ルノワールも疑問を抱いている。映画に影響力があるものなら、平和を願ってつくった「**大いなる幻影**」の直後にどうして戦争が勃発したのかと言って（注50）……。

ゴダール　全くそのとおりだ。映画には影響力などないのだ。駅に列車が到着するシーンが恐ろしいと信じられた時があったが、それは一度だけで、二度目には何ともなかった。だから、私には**本体論的見地**（注51）からでさえ、検閲の存在理由がわからない。検閲はそもそも、音と映像とが観客に対して直接的影響を必ず与えるものだという原則に基づいている。

問　映像の影響は測定などできないものだということですね？

ゴダール　恐らくそのとおりだと思う。映画は他の芸術と比べて、より強くもなければ、より弱くもないということだ。すべての芸術が、恐らく、影響力など測れないものなのだ。なぜなら、すべてのものが何らかの形で影響しあうものだからだ。もしも、テレビという映画の一部分を無視して話をするなら、映画には、ラボの実験成果の影響があり、前衛演劇や室内楽の影響があるとはっきり言えるのだが……。

問　ということは、映画に対するあなたの信頼がそれだけ薄らいだということでしょうか？

ゴダール　映画に対する私の信頼はいささかも薄らいでいない。その逆だ。ただ、「**風とともに去りぬ**」を見た何百万人の観客は映画の影響なんか少しも受けていない。少なくとも、「**戦艦ポチョムキン**」の少数の観客が受けた影響力よりもはるかに弱い影響しか受けていないことは分っていいはずである。青少年犯罪が映画のせいだなどというが、アメリカでは映画観客人口の減少に呼応して、青少年犯罪の件数は増加しているではないか。社会学者たちは問題をまともに研究したことがないのだ。

問　中国がつくる映画はどうしてあんなによくないのでしょうか？

ゴダール　舞踊映画を別にすれば、中国映画がよくないのは、中国人が何をつくるべきかわかっていないからだ。彼らはそれをすぐに悟り、自分たちのつくっていたのが、実は、ソ連映画にほかならず、ソ連映画とはすなわち間接的に、アメリカ映画なのだということを理解した。だからつい4年前まで革命国家中国の映画は、台詞や装置、月の明るさに至るまで、全部、ドリス・デイのイデオロギー（注52）に支配されていたのだ。それがわかって、彼らは映画の製作を中止してしまったのである。

問　「**中国女**」では、きわめて典型的な農村風景のカットが2度出てきて、農産階級の問題との交錯を見せるのですが、これはあなたの作品では初めてのことだと思われますが……

ゴダール　〈リュマニテ〉紙は、あのシーンが絵葉書みたいだときめつけている。私にはその点がよくわからない。撮影しに出かけていって、牧場があり、鶏や牝牛がいるのを見つけて、われわれは自動車から降りて撮影した。そして帰ってきた。それでどこが悪いのか、私にはよくわからない。イヴォンヌは田舎から出てきた娘という設定で、しかも、登場人物のひとりが地方問題について話すので、あのシーンはどうしても必要だったのである。

問　ジュリエット・ベルトが演じる田舎娘も、これまで、あなたの映画に登場したことのない新しい人間像ですが……

ゴダール　私は、自作の人間をパリジャンだけにしておこうなどと思ったことはない。今度の映画では、誰か田舎の人間が登場して、われわれの社会のもうひとつの社会悪である中央集権の問題を扱えるようにしたいと思ったのだ。田舎の出身であるだけでなく、他の連中と比べて何ひとつ所有していない、一文なしの人間で、真面目で、グループ内で自分も何かできそうな気がしている人間だ。彼女は、それまで縁のなかった〈文化〉というものに、グループに加わることによってはじめて接近する。彼女はそれを当初、文化とは天から降ってくるものだと思い、次いで、新聞を読むようになり、そして、新聞を売るようになる。これもひとつの成長である。

問　バルコニーで展開されるティーチ・インのシーンでは、カメラが登場人場たちをなめながら横に移動するが、窓が3つあることによって空間が3つに区分され、同時に、登場人物たちも3段階に区分されている。〈教授〉（注53）と、〈生徒たち〉（注54）と、イヴォンヌ、つまり、靴を磨いたり皿を洗ったりする女中と。

ゴダール　階級差のない生活を理想とする者たちの間にさえ、階級差は依然として存続することを示さなければならなかった。だから、《階級闘争は永遠に存続するのか？》という問いかけの声がナレーションで聞こえるのも、この瞬間なのだ。

問　実際、教師と生徒達の間にはまだしも交流があるけれども、三番目の階級は全く疎外されている。

ゴダール　しかし、イヴォンヌがディスカッションへの参加を《禁じられている》のは肉体的にであって、精神的にではない。あるいは戦術的に禁じられているにすぎない。なぜなら、映画の終りのほうでは、彼女はもはや参加を禁じられてはおらず、たとえば、みずから投票したりするのだ。イヴォンヌは、グループの中では、もっとも大きく前進する人間なのだ。他の連中は、自分たちの現実にもっと歩みよらねばならないのに、そうしようとせず、学習と実践とを後に押しやってしまっている。映画の登場人物の中で、田舎娘のイヴォンヌが誰よりも長い道のりを歩んでいる。次いで、ギヨーム、ヴェロニク、アンリの順だろう。

映画構造論

問　映画「**中国女**」は、短いシーンが互いにばらばらに独立しているのを、組み合わせによってこしらえた印象を受けますが……

ゴダール　「**中国女**」は全くモンタージュ映画そのものだ。撮影の時にはどのシーンも脈絡なしに撮って、それをあとで組み合わせた。

問　というと、シーンの順序が別な組み合わせ方であってもよかった、ということでしょうか？

ゴダール　そうではない。ひとつの秩序、あるいは調和を見つけることなしにはできない仕事だった。あれでもこれでもいいのではなく、あれではなくこれでなければならなかった。しかし、それにしても、編集は実にむつかしかった。なにしろ編集など念頭におかずに撮影したのだから。普段なら、私はシーンの順序に従って、つまり、ある一定の時間的秩序と作品の論理的秩序を、たとえシーンごと順序をひっくり返すことがあっても、頭の中にもちながら撮影するのだが、この映画の場合には、はじめて、撮影していった順序には何ひとつ後のことを予測するものがなかったのである。もちろん、時には、撮影している時に、ここのカットは後でいっしょになるなと思っていたのもあった。たとえば、同一のディスカッションのカットなどだが、大半のカットは脈絡のないものだった。それがあとで編集でつながれて、もはや独立したものではなく、共立しあい、干渉しあうものになった。

問　あなたの手引きとなった視点は何だったのでしょうか？　カットとカットをつないだ要素は、純粋に論理的なものか、感性的なものか、あるいは単純に造形的なものなのか……

いうだけのことだが、逆に、意味論的体系においては二つではなく三つの異なった概念がある。すなわち、〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉と〈意味表象〉である。〈意味表象〉は前二者の連合的総体である。……たとえば、ソシュールにとっては、〈意味されるもの〉とは概念であり、〈意味するもの〉は心理的な面での聴覚的映像であり、概念と映像の関連は〈意味表象〉（たとえば単語）または具体的な実在物である。……サルトルにとっては、〈意味されるもの〉は主体の原初的危機によって構成される。記述としての文学が〈意味するもの〉を成す。そして危機と記述の関連が作品を限定し、それが意味となる。……》そしてバルトはみずからの結論において、〈意味するもの〉と〈意味されるもの〉とその総合的連関である〈意味表象〉を、〈言語〉と〈神話作用〉の分類図式の中に総合的に定義づける試みを行なっている。

一方、〈言葉と事物〉の著者ミシェル・フーコーは《〈意味する〉イデエがあり、〈意味される〉イデエがあり、そして後者の内部には、さらに、〈意味表象〉représentation の役割がある》と言い、《〈意味するもの〉は、実は、それが〈表象する〉ものを内容のすべてとするのであって、〈意味するもの〉は〈意味表象〉に完全に従属する。そして〈意味されるもの〉はあますところなく〈記号〉**signe** の〈表象〉の内部に宿る》と定義している。

45　ヌーヴェル・ヴァーグの〈精神的な父〉と呼ばれているジャン＝ピエール・メルヴィルは、「いぬ」を完成した時のインタヴューで、ゴダールのことにふれて次のように語っている。《ヌーヴェル・ヴァーグというのは、映画を経済的にしらえあげる方法以外の何物でもない。〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉というスタイルなど存在しない。もしあるとすれば、それは、ゴダール・スタイルのことをいうのだ。ジャン＝リュック・ゴダールのスタイルは、周知のように、偶然によるところが多い。ゴダールは「勝手にしやがれ」を撮った時、上映時間が長すぎたためにどうしてもカットして短縮せざるをえなかった。そんな時、普通なら、どこか1シーンごと切って尺数を合わせるものだが、彼は天才的に、カットごとに、ゆきあたりばったりに、短縮していった。その時から、彼の運がひらけたのだ》

46　この作品の中でゴダールは、キャメラとキャメラのファインダーをのぞく彼自身を映像化し、ヴェトナムと映画の問題について独白のように語りつづける。

47　この映画の中で共闘会議〈アデン・アラビア細胞〉を構成するパリの若き紅衛兵たちは、毛沢東理論を採用し、ソ連の修正主義をマルクス・レーニン主義に対する裏切り行為と断定する。

48　〈リュマニテ・ヌーヴェル〉紙 **L'Humanité Nouvelle**　親中国系左翼日刊紙で、親ソ派のフランス共産党機関紙である〈リュマニテ〉と対立している。

49　ギイ・モレ　58〜59年に国務大臣をつとめたことのある政治家。現在はフランス社会党党首。

50　1966年に〈カイエ・デュ・シネマ〉誌が行なったインタヴューでジャン・ルノワールが述べた言葉。

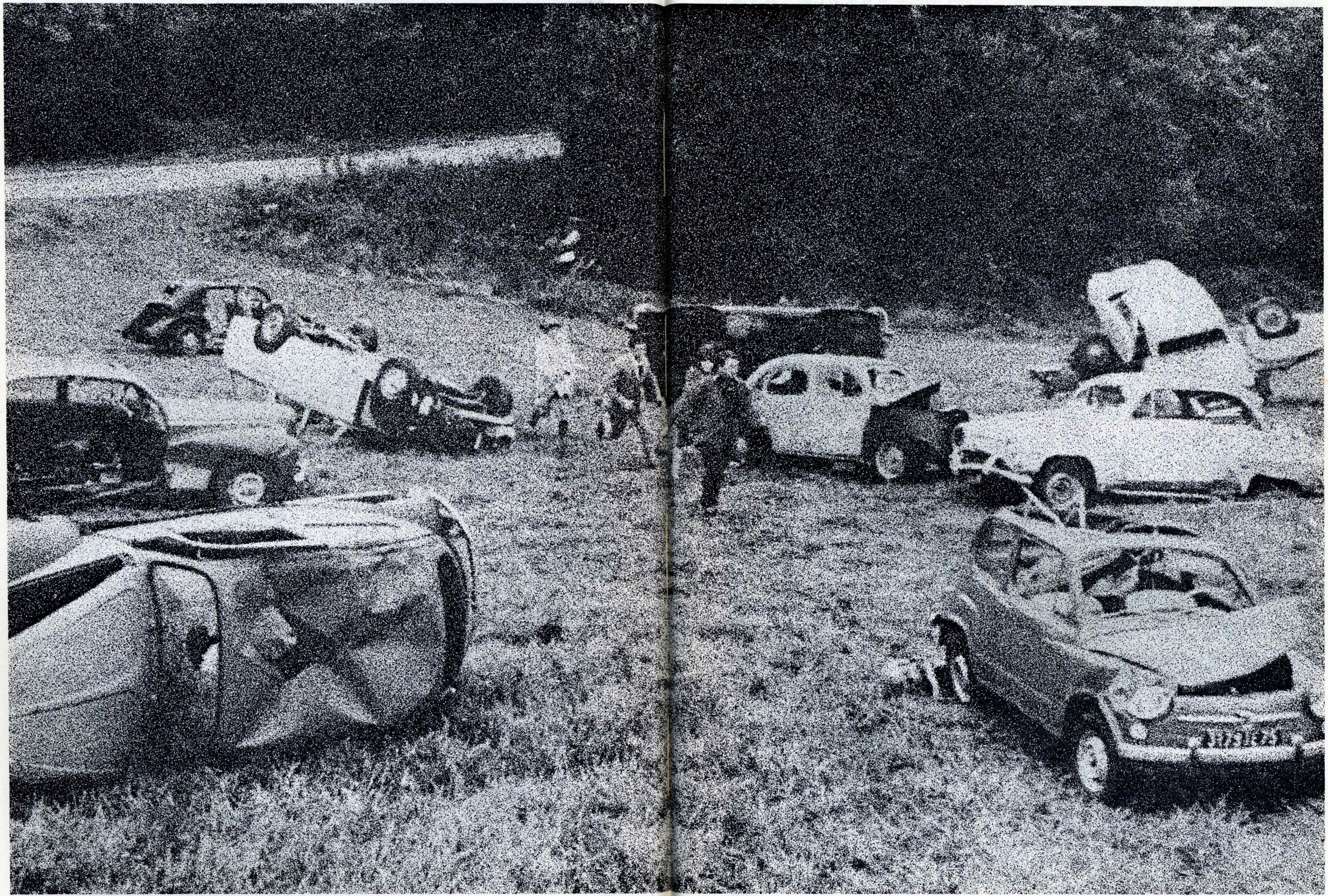
51　**ontologiquement**　哲学上の用語で、この言葉を映画批評へ最初に導入したのはアンドレ・バザン。その著書〈映画とは何か？〉**Qu'est-ce que le cinéma ?**（全4巻）の第1巻のタイトルは〈映画本体論〉**Ontologie du cinéma** である。

52　ハリウッド映画の〈リアリズム〉の意。ドリス・デイ主演のたあいもないミュージカル・コメディの原理をもじった表現か？

53　ティーチ・インを行なう人物。

54　ティーチ・インの傍聴者たち。「中国女」の〈紅衛兵〉たちは、その共闘会議のプロセスにおいて、かわるがわる各自のテーマを選んでティーチ・インを行なう。

55　ニコライ・イワノヴィッチ・ブハーリン（1888〜1938）　ソ連の政治家、理論家。1905年の革命に参加、翌年共産党に入党。1910年投獄され、シベリアに流刑されるが、脱走して亡命。10月革命以後、レーニンとともに国際労働運動を推進。プラウダ紙編集委員、党中央委員、コミンテルン執行委員会議長などの要職をつとめ、トロツキー派と対立してたたかった。1929年、党と対立して失脚。1938年トロツキー擁護・反党破壊活動の罪で処刑された。〈転換期の経済学〉〈共産主義と帝国主義〉など



［ウイークエンド］Week-End

ゴダール　どの映画の場合にも、論理的なものだ。しかし、論理の表現の仕方は無数にある。ひとつの例をあげるなら、登場人物が読むものの中に、ブハーリン(注55)の著作がある。テキストを読み終えた所で、《この言葉はブハーリンによって発音された……》という字幕が入る。つぎに出てくるのは、ブハーリンを誹謗した男の写真だ。もちろん、この場合にブハーリン自身の写真を出すこともできたろう。しかし、それはブハーリンのテキストを読みあげる人物を通してすでに出したのと同じなのだから、そこではむしろブハーリンの敵の姿を出す。すなわち、ヴィシンスキー(注56)だが、そこから結局スターリン派、そしてその親玉のスターリンということになる。だからスターリンの写真が出る。ブハーリンのテキストを


ジェリー・ルイス作品から

読んだのは若い男だから、スターリンの若い頃の写真だ。となると、われわれは、スターリンがすでにレーニンに対して胸に一物もっていた時代に連れていかれるわけだ。当時、レーニンはすでに結婚していた。そして、レーニンに対して陰謀を企んでいたスターリンにとって最大の敵はレーニンの妻だった。だから、青年スターリンの写真の後には、ウリアノヴァ(注57)の写真を出す。これは論理的なのだ。さて、つぎに何があるか？　そうだ。スターリンの座にとって代わった者、すなわち、修正主義だ。イヴォンヌは〈フランス・ソワール〉紙を手にして、ソヴィエト・ロシアが帝政時代の記念碑のために広告を出した記事を読みあげるのである。言い換えれば、ツァーを銃殺した人々の青年時代の写真が出た直後にこの記事が読まれるのである。これはパズルの形を借りた定理のようなものであって、どの要素がどの要素に適合するかを探さなくてはならない。帰納し、模索し、演繹しなければならない。しかし、結果的には、たとえ数種の組み合わせが考えられるとしても、この調合の可能性はひとつしかない。

問　たいていの映画作家がコンテづくりの段階でやっていることを、編集の段階でやるということになる……

ゴダール　いわばそうだ。けれども、この作業は紙にむかってやってもまったく無益なのだ。紙に書いてできるものなら、映画にする必要などないではないか。この点では、私はフランジュ(注58)とほぼ同じ意見だ。つくりたいと思っている映画を夢に見たなら、これはもうできあがったと同じことだ。漠然とながらも、その映画について他人に話ができる。となれば、どこにその映画を作る必要性があるか？　おそらく、観客に対する義理くらいなものではないだろうか。《食べ物がなくては口淋しいから》というのと同じだとフランジュは言っている。さらに彼は、《800ページものシナリオを書いた時には、これ以上何をすることがあろうかという気になる。それでも私に撮れという。ああ、撮りましょう。でも、そうやって撮るのは偽善もいいところだし、まず、うんざりする》と正直に言っている。では、こういったことを避ける方法は何か？　それはただひとつ、コンテをこしらえぬことだ。

問　だからあなたは、いわば盲目の状態で、しかし、絶対的な自由を手にして撮影するわけですね？

ゴダール　そういった概念からは、問題提起がでてこないと思う。撮影すべきことを発見するのは撮影しながらであるということなのだ。絵画と同じことで、ひとつの色を決めるのは他の色を塗りながらなのだ。映画にはキャメラというものがあるのだから、紙など抹殺してよいのだ。ただし、映画がもっと別な地点に進み、最大の映画作家のひとりであるマクラレン(注59)のように、自分の映画を直接フィルムに書きつける場合は別だが。

問　撮影しながら、あなたは、あとで配列するためのオブジェのコレクションといったものを構成する……

ゴダール　そうではない。どんなオブジェでも構わぬというのとはちがうのだ。コレクションはコレクションでも、一定の目標、ある正確な方向をもったものだ。それにこの方法をどんな映画に適用してよいというのではない。これは「中国女」のように特殊な映画の場合なのだ。しかも、必要に応じたオブジェをコレクションするのだ。だから、私の次の作品「**ウイークエンド**」は「**中国女**」とはある程度正反対で、構造論的には(注60)完全に計画化・組織化された映画である。「**中国女**」ではディテールしかなく、しかもそれが無数にあった。「**ウイークエンド**」では、逆に、構造はすでに準備されていて、ディテールはひとつもない。大きな部分のアイデアはあるが、小さな部分のアイデアはない。これは実際つらいことだ。何をするべきかわからなくなるのではないか、約束が守れなくなるのではないかと思うと苦しいものだ。つまり、私は、金を貰うことに対して、映画を1本与える義務があるのだから。しかし、この苦しみ自体、誤った思想に基づいてできている。なぜなら、仕事の問題は、借りだとか借金だとかいう言葉と同列にしては、本来、出てこないはずのものだからである。

映画と言語学

問　「中国女」の中にはミシェル・ドギィ(注61)の顔写真が1枚〈コラージュ〉されていますが、その理由は？

ゴダール　彼の詩をいくつか読んでみたけれども、実に好きなものばかりだったから。私は映画の中で、彼の顔写真を新しいものの創造者のシンボルとして使ったのである。彼は、全く信頼感をもたせるいい顔つきをしている。

問　あなたの映画の中の人物のひとりは、ミシェル・フーコー(注62)は言葉と事物を混同しているという意見を述べますが、あなた自身も同じ考えですか？

ゴダール　やれやれ、全くフーコー大明神様々だ！　私は彼の最新著作(注63)の最初の部分――ベラスケスの〈宮廷の侍女たち〉(注64)を分析した文章(注65)を読み、次いで、この書物のあちこちを拾い読みした程度だけれども……ともかく私は本の読み方はよく知らないのだ。それから、私は「**中国女**」のロケハンのためにナンテール分校(注66)に行って、そこの教授や生徒たちと会って話してみたが、この本が教育界にいかにひどい影響力を及ぼしているかを知った。そこで私はこのフーコーの著作をこうした観点から批判してみたのだが、実際、この著作には大いに議論の余地があると思うのだ。ジャーナリズムが騒ぎ立てている〈人文科学〉の流行(注67)は、どうもマユツバものだと思われるのである。

問　ちなみに、映画研究における言語学の役割についてはどうお考えですか？(注68)

ゴダール　実はちょうどそのことでヴェネチアでパゾリーニと議論したばかりなのだ(注69)。パゾリーニはさかんに映画について文章を書いているが、映画論なんて私は全く無意味だと思うのだ。パゾリーニが〈散文的映画〉とか〈詩的映画〉(注70)とかについて云々するのはいいけど……それはパゾリーニだからこそいいのであって、パゾリーニ以外の者はまったく論外である。〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の中にパゾリーニは映画と死についての一文(注71)を草しているが、これは詩人の文章であり、それ故に彼はそこで死について語りうるのである。だから美しいのだ。パゾリーニの映画論はミシェル・フーコーのベラスケス論と同じように美しい。しかし、その必要性については全く疑問である。彼らの理論だけが絶対的真実であるというわけのものであるまい。私がフーコーをあまり好きになれないのは、実は、彼が何かと言うとすぐ《かくかくの時代には人々はかくかくに考えていた、次いで、かくかくの時期からはかくかくに考えた……》とぬかすからなのだ。こういう断言は痛快だけれども、すべては本当にそれほど確信できるものなのであろうか？　だからこそ私たちは映画をつくるのだ。未来のフーコーどもがかくも徹岸に物事をきめつけてしまわないように。サルトルだって、この種の批判からはまぬがれない。

問　パゾリーニの意見は？

ゴダール　彼は私を阿呆だと言う。ベルトルッチ(注72)も同意見だった。つまり、私はあまりに道義家(注73)すぎると言うのだ。しかし結局、私は納得がいかなかった……映画論など、つまるところは、かつてソルボンヌの教課にあった〈映画学〉(注74)と同じ穴のムジナではないか。ともすると、もっと愚劣に堕するおそれすらある。〈散文的映画〉と〈詩的映画〉の分類にはサム・スピーゲル(注75)だって反論はするまい。ただ彼はこう言うだけだろう――《私は散文的映画をつくる。詩的映画じゃ客を

の著作あり。

56　ヴィシンスキー（1883〜1954）ロシアの政治家。1902年、社会民主党に入党。1917年ソヴィエト政権樹立後、モスクワ大学学長などをつとめ、1920年入党。1935年検事総長となり、キーロフ事件に始まる《血の粛清》に対して仮借なき論告を下した。1940年外務次官となり、いわゆる《ヴィシンスキー外交》の基礎をつくる。1947年、モロトフのあとをうけて外相となり、国際外交の花形的存在となる。

57　ウリアノヴァ　レーニン夫人クループスカヤ。レーニンの本名はウリアノフである。

58　ジョルジュ・フランジュ Georges FRANJU フランスの映画監督。ジャン・コクトオが絶讃した短篇「獣の血」をはじめ、「無謀な計画」「顔のない眼」「ジュデックス」などのシュールなポエジーにあふれた怪奇映画がある。ゴダールは彼を〈狂気のシネアスト〉とよんで崇拝している。

59　ノーマン・マクラレン Norman McLaren カナダのアニメーションの奇才。「数字あそび」「椅子」「隣人」「ふたりの足あと」など。

60　構造論的に structurellement　〈構造〉structure の形容詞には structural（構造的）と structurel（構造論的）の二種があり、後者は最近流行の〈構造主義〉（structuralisme）につらなる新語的形容詞で、特にレヴィ＝ストロースの直弟子的存在のプイヨンなどによって使い分けされている。〈構造的〉を具体的な事物に対する形容詞とすれば、〈構造論的〉とはこの実在を認識する方法に対する形容詞である。構造論的（あるいは構造主義的）な映画構成の試みは、ゴダールによってすでに「彼女について私が知っている二、三の事柄」においてなされている。

61　ミシェル・ドギィ Michel DEGUY ルネ・シャール、サン＝ジョン・ペルスの潮流を汲むフランスのシュルレアリスムの異端派詩人。1930年生まれ。処女詩集〈土地台帳の断片〉FRAGMENT DU CADASTRE, その他〈河溝〉BIEFS などの詩集がある。

62　ミシェル・フーコー Michel FOUCAULT フランスの医学者、人文科学者。構造主義の発想に基づいてヨーロッパの思想史を綴った〈言葉と事物〉によってフランス思想界の寵児となる。彼の〈構造主義〉は特にサルトルの人間主体主義的な実存主義を批判、否定している。他に〈古典時代における狂気の歴史〉〈医学の眼の考古学〉〈レーモン・ルーセル〉などの著作がある。

63　〈言葉と事物〉LES MOTS ET LES CHOSES《人間》と《人間》の観念の総体的連関を追究する人文科学の歴史を17世紀のヨーロッパから、言語、富の分析および博物学の三分野にわたって辿り、位置づけたもので、1966年から67年にかけてのフランス思想界のベストセラーとなった著作である。

64　〈宮廷の侍女たち〉（原題 LAS MENINAS）17世紀のスペインの特異な宮廷画家・肖像画家ベラスケスの傑作。このタブローの中では、侍女たちにかしずかれた幼い王女マルガリータの姿を描くと同時に、これを描いている画家自身をも描きこみ、客観と主観をまじえた独創的な自画像である。この作品はピカソの一連の〈パスチーシュ〉のインスピレーションのひとつとなり、カンヌ時代（1957年）のピカソの作品の最大のテーマとなる。

65　〈言葉と事物〉の第1章（19〜31ページ）。絵画作品を画家と鑑賞者の双方の視点がぶつかりあう鏡として、ベラスケスの〈宮廷の侍女たち〉の〈構造〉と〈意味表象〉を克明に分析した文章である。

66　ナンテール分校。新設されたパリ大学の文学部。

67　〈人文科学〉の流行は、NRF（ガリマール書店）の〈人文科学叢書〉のベストセラーによって裏づけられ、フーコーの〈言葉と事物〉もこの叢書の1冊である。

68　映画の〈言語学〉的研究とは、一種の映画文体論で、エリ・フォール、アンドレ・マルロオ、レヴィ＝ストロースの映画論に次いで、パゾリーニ、ロラン・バルト、クリスチャン・メッツ、ベルナール・パンゴー、ジャン＝ピエール・ファイらが次々に映画言語の分析を行なった文章を発表している。

69　このインタヴューは1967年のヴェネチア映画祭の直後（9月）に〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の同人によって行なわれた。

70　〈カイエ・デュ・シネマ〉誌161号所載の〈シネマ・ド・ポエジー〉と題する論文を指す。この

集められんからね》と。どんなに立派な思想であっても、これを解釈し、応用する人間が歪曲してしまったら意味をなさない。ヒットラーがニーチェをもち上げた例もある(注76)。言語学についての私の考えはルクレール的(注77)なものかもしれない。あるいはそれ以下、つまりプジャード主義的(注78)なものかもしれない。しかし、私はペサロで良識的な言語を用いてはばからなかったリュック・ムレに賛同する(注79)。

問　レヴィ＝ストロース(注80)なども、言語学的な術語の濫用を極力拒否し、術語の用い方には細心の注意をはらっている。

ゴダール　全くそうあるべきだ。ただ残念なことには、レヴィ＝ストロースは映画を語るに際してウィリアム・ワイラー(注81)を代表的な例としてひき出していることである(注82)。もちろん、それは彼の自由だけれども……しかし、人種学的に、彼がワイラー族を好みとするなら、私はムルナウ族(注83)のほうが好きなのだ。もうひとつの例をとると、ジャン＝ルイ・ボードリィ(注84)が最近〈レ・レットル・フランセーズ〉紙に発表した文章を読んで、私はこう心の中でひとり呟いたのである——《実にいい文章だ。彼に「**ペルソナ**」の批評を書かせたら、すばらしいだろう》と。ところが、実は、すでに、この文章が「**ペルソナ**」についての一文であった。クリスチャン・メッツ(注85)もまた奇妙な存在だ。映画論をぶつ門外漢どものうちでは、ともかく映画を好きでよく見ている点では最も好感のもてる人ではある。しかし、同時に、私は彼が本当のところ何を狙っているのかよく分らない感じがするのだ。彼は明らかに映画から出発しているのだが、すぐに他の方向に踏み入ってしまう。それから時々また映画の内部をちょっとほじくってみるが、結局はそこから遠ざかって行ってしまうのである。もし映画を道具にしてひとつの研究を行なうというのであれば別だが、映画そのものを研究の対象とする名目を掲げている以上、これではお話にならない。そこには矛盾ではなくて対立がある。

問　メッツはともかく映画の門外漢ではあるけれども、それだけに彼の視点からの映画論は面白いのではないかと思いますが。

ゴダール　しかし、それにしても、拠って立つべきひとつの共通の支点があると思うのだ。たとえば、私は、パゾリーニの出発点の直観はほぼ分るのだが、そのあとこれを肉付けするための論理的な展開になると、そんな必要性があるのかどうか疑問をもってしまう。エルマンノ・オルミ(注86)のショットは散文的で、ベルトルッチのショットは詩的(ポエティック)であるといった言い方はたしかにすっきりしているとは思うが、しかし、客観的に、全くその逆だって言えるのではないか。それはちょっとミシェル・クルノー(注87)が映画の一部を完全に否定して、なぜならそれは〈映画〉じゃないときめつけるやり方と似ている。この種の〈論理性〉の罠に陥って、みずからがんじがらめになり、結局クルノーは、ジョン・フォードをジャン・ドラノワから区別できないために否定せざるを得なくなってしまった！　こんなことでは何も解決しない。

実践から認識が生まれる

ゴダール　ロラン・バルトのモード論(注88)にもこの種のきめつけがましい論理性があって、全く読むにたえない書物である。すなわち、モードは着られるもの、というのも、肉体と結合した体験的な現象であるが故に、これは見て感ずるべきものなのに、バルトはこの現象を単に読むことに終始しているからなのだ。サルトルの構造主義批判も、このへんに基づいているのである。私は、ロラン・バルトは実はモードなんかにちっとも興味をもっていないのだと思う。ただ、これをすでに死んだ言語体系として、すなわち〈裏目読み〉(注89)が可能な言語体系としてモードを料理しにかかったというだけのことなのである。ペサロでも同様だった。バルトはリュック・ムレを、まるで父親が幼い子供を叱りつけるように、扱った。裏目読み批評とは、弱い者いじめの類なのだ。しかし、映画言語の子供は、私たちなのである。しかも私たちのなしうることといえば、言語学の国民的社会主義(注90)といったことである。ここで私たちはまたもや〈同一の事柄〉について話すことのむつかしさという問題にぶつかる。科学や文学においては、〈テル・ケル〉誌(注91)の一派はかなり根本的な事柄を発見する能力があるとは思われるが、こと映画に関する限り、何か彼らの手にはつかみきれないものがあるようだ。映画を知っている者たちが仲間同志の間で映画を論ずる方法は——〈カイエ・デュ・シネマ〉でジャック・リヴェットやトリュフォーや私たちが最近封切られた作品について話し合ったり、〈ポジティフ〉(注92)の連中がジェリー・ルイスを語ったり、ミシェル・クルノーがクロード・ルルーシュを論じて、そこにあるものは感動でも思想でもない云々と書いたりする(注93)場合は——おのずからまた全然別の問題だ。私はまたフィリップ・ソレルスとやりあったことを思い出してしまうが、彼は、私が何かと言うとすぐ例をとってしゃべる、つまり、《同様に》とか《あたかも……のようだ》とか言う、と言って非難するのだ。しかし、私は例をとって語ったりなどしない。私はショットを重ねて語るのである(注94)。私は映画監督なのである。つまりは、私はソレルスに全く理解してもらえなかった。私はまず1本の映画をつくって、そのあとで彼と議論すべきであったのかもしれない。たぶんソレルスにとってスクリーン上で〈意味されるもの〉は、私にとっては逆に〈意味するもの〉なのだということかもしれない。ここには未だ解明されていない何かがあるはずだが、実際には、ことはかなり単純なものであるかもしれない。絵画においても、事情は似通っている。エリ・フォール(注95)が私たちを感動させるのは、実に彼が小説のことばで絵画を語っているからである。この問題についてはエイゼンシュテインが20巻に及ぶ尨大な著作の中で——彼なりの別の方法で——語っているはずだが(注96)、なんとかしてフランス語に翻訳すべきであろう。エイゼンシュテインも、テクニックから、すなわち最も単純な問題から出発したが、そこから次第に複雑な問題にたどりついたのである。オデッサの階段(注97)を説明するために、彼は移動から出発して〈能〉にまでいきつくのだ。すなわち、方法から思想が、テクニックからイデオロギーが生まれ出てくるのである。レジス・ドブレ(注98)がラテン・アメリカの革命を引き出したのは、まさしくゲリラ戦術そのものからであったのとちょうど

同じである。ただ、映画は、思想的にあまりにも頽廃しているので、他のどの分野におけるよりも革命の遂行が困難な状況にある。映画は純粋に実用性をになった存在物に堕してしまっているのだ。くどいようだが、経済的圧力が、ある種のイデオロギーを分泌し、これが他のすべてのイデオロギーを映画の可能性から排除してしまったのである。今や、私たちはこの除名されたイデオロギーの——その最高のものの——カムバックとルネッサンスの時期にさしかかっているのだ。この観点からすれば、第三世界の新興国には新しい映画の生誕を実現しうる可能性が大いにある。古今東西の映画を買い集めてシネマテーク(映画博物館)をつくり、作品を研究する。実製作はもっとあとのことになるが、それまでに映画について学ぶのだ。言語学者のごとく映画への科学的アプローチに没頭する前に、まず映画そのものの諸々の科学的な構成要素(注99)を拾い上げることから始めるべきであろう。この作業は未だかつて行なわれたことはないが、不可能ではない。それはまだ可能である。グラン・カフェ(注100)で映写会が行なわれたのはさほど遠い昔のことではないし、ニエプス(注101)の最初の陰画はまだシャロン(注102)に存在しているのだ。映画のプリントが残存するうちに、なるべく早くこの作業を完成すべきである。書物のほうはすでにもう消失しつつある。映画のプリントは書物よりもずっと寿命が短い。2百年後には、私たちの映画作品はもう存在していないだろう。その上、残存するフィルムはいい作品も悪い作品もとりまぜである。なぜなら、いい映画だけを保存すべしといった法律はまだつくられていないからである。私たちは、だから、きわめてはかない芸術の中で仕事をしているのだ。最初映画をつくり始めた頃は、私は映画を永遠のことばで考えていた。しかし、今はこの上なくはかない一時的なものとして考えている。

問　しかし、〈文学者〉と〈映画人〉の間の言語不通は、ラ・ロディアセータの労働者たちと〈映画人〉の間のディスコミュニケーションほどひどくはないのではないでしょうか？

ゴダール　たしかに文学者たちはすでに映画に関していろいろ書いてはいるが、それは多くの場合、映画が時として文学的なフォルムのほのめかし、さらに正確に言えば、単に文学的な引用を包含しているという範囲においてでしかない。だから、映画人が文学コンプレックスを抱く理由は全然ないのである。

映画革新のイデオロギー

問　アラゴンがあなたについて一文を草したのは、あなたの作品を特徴づける〈コラージュ〉のためだと思いますか？(注103)

ゴダール　アラゴンの気を惹いたのは、たぶん私の作品の〈脱線ゲーム〉的性格であって、たしかに、私は脇道にそれることそ

中でパゾリーニは《散文的映画》と《詩的映画》を分類し、ほぼ次のような定義を行なっている——《古典的な映画の特色は〈物語性〉にある。古典的映画の言語は散文なのである。それに反し、〈シネマ・ド・ポエジー〉(詩的映画)ともよぶべき現代的映画の特色は〈キャメラの存在を感じさせる〉という現象に要約されよう。チャップリンや溝口健二やベルイマンの偉大な映画詩においてはキャメラの存在を全く感じさせないということが原則であった。〈シネマ・ド・ポエジー〉(詩的映画)の言語の法則からすれば、彼らの作品は〈映像化〉されていないことになる。当然彼らのポエジーはテクニックとしての言語とは別の次元に生まれ出ているものである。キャメラの存在を感じさせないということは、そこでは〈言語〉が〈意味〉と密着しているということなのである。〈シネマ・ド・ポエジー〉の言語生成は、逆に、詩的言語で書かれた疑似物語性(プスド・レシ)の可能性を含むものである。この映画の真の立役者は〈文体〉style なのだ。〈シネマ・ド・ポエジー〉は、したがって、根本的に、ポエティックなインスピレーションとしての文体の行使にもとづく……》

71　〈カイエ・デュ・シネマ〉誌185号所載の〈シナリオ構造論〉。

72　ベルナルド・ベルトルッチ Bernardo BERTOLUCCI イタリアの新鋭監督。パゾリーニの潮流を汲む詩人監督。「殺し」「革命前夜」、そしてオムニバス映画「福音書・70」の一篇ではジュリアン・ベックの〈リヴィング・シアター〉をもちこんだ意欲的な実験を行なっている。

73　道義家。原文は moraliste。

74　映画学 Filmologie　数年前、ソルボンヌの学科として設置されたが、映画言語をもてあそぶにすぎぬ空論としてすぐに消滅した。

75　サム・スピーゲル Sam SPIEGEL　ハリウッドのプロデューサー。ポーランド生まれで、1938年渡米。「アフリカの女王」「波止場」「戦場にかける橋」「アラビアのローレンス」などの作品の製作を手がけている。

76　ニーチェのツァラトゥストラの哲学(絶対への意志と超人思想)をヒットラーがそのナチズムの世界征服思想の正当化のために利用し、転化したこと。

77　ルクレール G. LECLERC　ブルターニュの商人で、中小企業の利益を保護し、生産と販売の仲介者として利益をむさぼる卸し業の廃止を提唱し、〈ルクレール・センター〉centre Leclerc を設置。〈プリズュニク〉とよばれるフランスのスーパーマーケットのチェーンを牛耳っている。

78　プジャード POUJADE　ルクレールよりもさらに強烈に零細企業の利益の保護をうたって国会議員に選出され、プジャード党を創立し、一時は〈プジャーディズム〉として大流行したが、実行力なくして失脚した。〈プジャード的〉という形容詞は、たとえ実行不可能でも弱小企業の利益を擁護する態度に用いられる。

79　1966年のペサロの処女作映画祭にリュック・ムレは「ブリジットとブリジット」を出品し、審査員のロラン・バルトと映画論をたたかわしたが、バルトはムレを子供扱いし、難解な文学的・哲学的専門用語(？)を駆使して煙に巻いてしまった。

80　クロード・レヴィ＝ストロース Claude Lévi-Strauss　フランスの文化人類学者。ソシュール、ヤコブソンらの構造言語学の方法を未開社会の分析に応用し、1948年〈親族の基本構造〉を発表。次いで〈構造人類学〉〈パンセ・ソヴァージュ(野蛮の思考)〉〈構造と弁証法〉〈悲しき熱帯〉(邦訳あり)〈神話研究〉などの著書を通じて、その方法論を体系的に展開し、人文科学における〈構造主義〉の先駆的立役者となる。

81　ウィリアム・ワイラー William WYLER　ハリウッドの職人監督。作品に「嵐ケ丘」「西部の人」「我が生涯の最良の年」「探偵物語」「ローマの休日」「逃亡者」「友情ある説得」「大いなる西部」「ベン・ハー」など多数。

82　レヴィ＝ストロースは1941年アメリカにあって足しげく映画館通いをし、アメリカ映画の魅力にとりつかれた。彼の映画論はこの頃に書かれたものと思われるが、原典不詳。

83　F・W・ムルナウ MURNAU　無声映画時代の世界最大の映画作家のひとり。オーストリア出身、ドイツ表現派の最も独創的な怪奇と幻想を映像化したが、のちハリウッドに招かれて失脚する。作品に「吸血鬼ノスフェラチュ」「タルチュフ」「ファウスト」「サンライズ」等の映画史上に輝く金字塔的大作がある。

れ自体を映画の構成原理として駆使するのである。いずれにせよ、アラゴンの文章は詩人のそれであり、言うまでもなく、彼もまた、すべての表現に美を付加する術を知っている詩人のひとりなのだ。ポエティックな言語で映画を語ることができないならば、科学的な用語でこれを語るしかない。しかし、私たちはまだそこまでは行っていない。

問　映画の美学は製作・配給・興行に関する映画の企業形態に、どの程度左右されると思いますか?

ゴダール　まずひとつの事実に注目してみると、観客はふだん全く何の疑問ももたずに映画館に行く。しかし、実は、映画が劇場で上映されねばならないという理由など全然ないのだ。この単純な一事は看過されてはならないものだと思う。もちろん、現状では、ともかく映画館は必要だが、結局は献金集めの教会や競技場のような存在となるしかないのではないか。映画館は存在しつづけるであろうが、それは、人々が、1週のうち1日ぐらいは競技の狂気や喧騒や汚毒からのがれて、たったひとりでトレーニングに出かける競技者さながらに、時には立派なスクリーンで映画を見たくなるというだけのことであって、本来ならば、映画はテレビとか壁とかを使って最もプライヴェートな自宅上映形態をもつべきものなのである。すべては可能なのだが、そのために何の努力も払われていない。たとえば、工場の中にはスクリーンが設置される気配はないし、テレビの画面を拡大する研究は全くなされていない。現在の状況では、映画はあまりにも多くの信じがたい規則の数々にがんじがらめになっている。作品の上映時間は1時間半でなければならぬとか、ストーリーがなければならぬとか……たしかに、映画作品はひとつのストーリーを物語るものでなければならぬ。その点に関しては文句のある者はいない。ただ、そのストーリーがかくかくであるべきだという通念が問題なのだ。

思えば、映画は無声時代のほうがトーキーになってからよりもはるかに自由な可能性にあふれていた。パプスト(注104)といった才覚なき輩ですら、いわば立派なグランド・ピアノで演奏することができた感じがする。それにひきかえ、今日では、彼と同じくらいの才能の監督は、ちっぽけなピアノしか与えられないので、そのみすぼらしい演奏がよけい目立ってしまうのである。たとえば、映画館を建てる際に、監督やキャメラマンに相談する手間をかけることなど決してありえない。いわんや観客にその意見を求めることなど全くしない。つまり、この映画に最も関心を抱いている三者が自分たちの要望を伝達する機会は全く与えられていないのだ。こんな工合だから、人々の足は映画館のほうに向かなくなるのである。こうした現状を変革するために現段階でなすべき最良の策は、すべての技術的問題にアプローチすることだ。経済、製作、上映方法、現像所などに関するすべての再検討である。これから映画の世界に入ってゆく若い人たちは、必ずしもすべてを知る必要はない。リュミエールやエイゼンシュテインなど知らなくとも出発することができる。そして、ピカソが30歳になってアフリカの黒人芸術を知ったように、いつかリュミエールやエイゼンシュテインを知ればいいのである。ピカソが、30歳にして、もし黒人芸術を知らなかったとしたら……彼は∧アヴィニョンの娘たち∨(注105)をもっと後期に描いたであろう、というだけのことだ。若い人々にはチャンスがある。すべてをやり直すチャンスがある。今や、劇場においては不適当な、映画の大小すべての構成要素——客席の椅子から編集台に至るまで——のカタログを作成すべき時なのである。現存の編集台なども、監督と編集者が別々になって、編集者はチョークでフィルムの上に編集マークをつけておけばよい、といった感じにつくられている。ジル・グランジエ(注106)とかアンリ・ドコアン(注107)のような連中にとっては、編集はあなたまかせなのだから、都合がいいかもしれない。しかし、編集台の上で映画をつくる監督——エイゼンシュテインを初めとし、アラン・レネがその2人目、そして私が3人目だ——もいるのであって、私たちは、各自方法こそちがえ、編集台の上で、映像を手にし、音に逆らって編集を行なうのである。編集台の問題はほんの些細な一例にすぎない。しかし、こうした単なる経済的外部条件は常にひとつの保守的な思想を内包しているのだ。もし革新的な映画を撮影しても保守的な人間によってつくられた編集台の上でまとめられるならば、作品はいやでも片輪になってしまうだろう。……いずれにせよ、私たちは、これから、映画をとりまくすべての条件をくまなく点検し、まず技術的な問題の解決をはかり、映画がその創成期にもっていた広大な可能性をあらたに取り戻すべきである。そうすることによって、はじめて、映画の新しい定義を行なうことができるのだ。

映画の演出や撮影に従事する者が編集室や現像所で行なわれる技術問題についてまったく無知であることが、とりもなおさず、映画の革新の可能性の障害になっているのである。映画人は、各自専門のテクニックを熟知するだけでは十分ではなく、相互に完全な研究をしあうべきなのだ。たとえば、光の巨匠とも言うべきすぐれたキャメラマンを使って映画を撮ったとする。このキャメラマンは、ルノワールからレンブラントに至る光と色彩の感覚を創造できるとする。しかし、これがルノワールの色彩もレンブラントの明暗も知らない技師によって現像処理されたら、すべてはお陀仏になるのは当然であろう。その逆もまた真である。私は、クリスチャン・マトラス(注108)が、マドリッドで、プラドの美術館に行って色彩の研究をする代わりに、メキシコ調の色彩の絵葉書を買ってパリの夫人に送っていたことを思い出す。映画人はみな、あまりにも無知であり、しかも研究心に欠けているのである。だからこそ、強盗かヤクザなみの映画企業家たちに、すべてを牛耳られてしまうのだ。私たちは、お互いに機会あるごとに、映画で働く人間たちの無知を啓発してやるべきなのである。たとえば映写技師に対しては、スクリーン上のカーテンを映写の前後にあけたり、しめたりするのは無意味であること、なぜなら映画は演劇ではないのだから、ということを説明してやればよいのだ。ここでひとつ問題なのは、一般に映画の∧技師∨は、∧芸術家∨よりも賃金がぐんと低いことである。大道具係や録音係の仕事は、撮影や演出の仕事よりも、はるかに安く見られている。こんな不合理もないのだが、ここにもひとつのイデオロギーが存在していて、≪録音係

の給料がキャメラマンよりも安いのは、すなわち映画は映像芸術だからである≫というのである。しかし、録音係はこれを全く当然の原理として、キャメラマンの半額の賃金をもらって満足しているのだ。彼らはその賃金の低さの故に、仕事に熱意を欠いている。だから、ともかく彼らに十分な給料を支払い、もし仕事を完遂しなかったら、罰金を課すようにすればよいと思う。もうひとつの大きな問題は、配給の問題である。簡単に言えば、配給業者など存在すべきではないのである。映画は配給業者の手など借りずに生まれたのである。リュミエールはどうしたか? 彼は真接∧グラン・カフェ∨の主人のところへ作品を持って行ったのである。配給業が成立するや、なまけ者のがめつい商人ばかりがはびこるようになった。配給業者は、ひたすら映画の仲介的役割の必要を語り、このため、製作者はみずから作品を持って出てゆく労をとろうとはしなくなり、興業者はみずから作品を探しに出かけて行く労をとろうとはしなくなってしまった。映画の創造者と観客の間には、あまりにも∧搾取階級∨がはびこりすぎているのだ。

映画の国営は可能か

問　フランス映画におけるCNC(注109)の役割についてはどう思いますか? カナダのONF(注110)と同様に、若い映画作家の育成を阻んでいるように思われるのですが……

ゴダール　CNCの害悪に比べたら、カナダのONFなど実にすばらしい機関だとすら思う。CNCはカポだ(注111)。その上、映画に全く無知な連中ばかりの集合体である。フランス映画の製作本数が減れば減るほど、CNCのお役人の数は増えるといった有様だ。CNCは映画の産業と同時に美学を損う政治組織である。

ロシアにおいても、映画の国営化は不幸な状況を生んだだけだ。それは、まさしく、国策映画なのだ。しかも、その最悪の意味において。——というのも、映画はそこでは形態上ではなく、思想上、国営化されたからなのである。それ故に、1本の作品が当たれば、同型の作品はどんどんつくられるが、他の作品の可能性は全く捨象されてしまう(注112)。ソ連では——他のどこの国でもそうだが——ヨーロッパの最低のものしか輸入していないといった事情もあるが、これはまた別の話になる……(注113)。しかし、そのかたわら、ポーランドでは、スコリモフスキの最新作「手を挙げろ!」(注114)が、上映禁止にあったりしているのだ。

もし、私が映画の定義を行なうとしたら、こうだ——映画は資本主義のアジ・プロになった(注115)。映画は資本主義のヴィールスだ。そして、それが資本主義の最高のプロパガンダであるという証拠に、誰ひとりとしてそのことに気がついていないのである。各国の国家首席が自分たちのために上

84 ジャン＝ルイ・ボードリィ J.-L. BAUDRY　フランスの批評家(文芸評論家)。∧テル・ケル∨誌の一派で、映画批評にもしばしば手を出している。

85 クリスチャン・メッツ Christian METZ　フランスの若手の言語学者、批評家。映画と文学における文体論の研究家。ここは∧カイエ・デュ・シネマ∨誌185号所載のメッツの論文∧現代的映画とその話法∨に対する評である。

86 エルマンノ・オルミ Ermanno OLMI　イタリアン・ネオ・リアリズムの映画作家(ジョゼフ・ロージー、ヴィットリオ・デ・セータとともにこの世代の代表的監督である)。作品に「就職」「婚約者」など。

87 ミシェル・クルノー Michel COURNOT　∧ル・ヌーヴェル・オプセルヴァトゥール∨紙に論陣を張っていた気鋭の映画批評家(現在はクロード・ルルーシュ製作で、処女監督作品「ゴーロワーズ・ブルー」を完成)。ジョン・フォードの「荒野の女たち」をくそみそに否定し、ルルーシュの「男と女」をほめそやし、独断的な印象批評で常に話題を投げていた。

88 ロラン・バルト著∧モード体系∨SYSTEME DE LA MODE(1967年)。バルトは構造言語学の研究からさらに言語外の文化現象、すなわち、∧超言語∨としての現代社会の諸々の∧記号∨を追求、分析し、∧神話∨の体系の中に≪言語以外の記号体系の内在的分析の可能性≫を発見した。∧モード体系∨は∧今日における神話∨のひとつであるモード(服飾)という現象を∧裏目読み∨したものだが、その∧構造論的モデル∨の対象は現実の衣服よりも、むしろモード雑誌の中に表現された∧書かれたモード∨である。

89 原語は décoder(暗号解読の意)。

90 言語学の国民的社会主義 national-socialisme de la linguistique　ありていに言えば、普遍的なコミュニケーション(特に映画作家と他の人々との間の)の意。

91 ∧テル・ケル∨ Tel Quel　セゲルス書店が刊行する文芸誌で、ジャン＝ピエール・ファイ、ロラン・バルト、モーリス・ロッシュ、クロード・オリエ、フィリップ・ソレルスらがその同人グループ的存在である。

92 ∧ポジティフ∨ POSITIF　∧カイエ・デュ・シネマ∨とは対立するフランスの映画研究誌。シュールレアリストのアド・キルゥ、ロベール・ベナユーンらが同人グループ。ベナユーンらのジェリー・ルイス狂は有名である。

93 ∧ル・ヌーヴェル・オプセルヴァトゥール∨誌でクルノーはルルーシュの「男と女」について大論文を2週間続けて連載し、ゴダールに次ぐフランス映画の担い手はルルーシュなりと断言した。

94 par exemple(例をとって)と par plans(ショットを重ねて)との間に、語呂合わせがある。

95 エリ・フォール Elie FAURE　今世紀初頭に現われた美術史家。ディドロ、ボードレール、ヴァレリーに次ぐフランス最大の美術批評家である。チャップリンに熱狂したエリ・フォールには数々の映画論がある。フォールの代表的著作∧美術史∨はゴダールの愛読書のひとつで、「気狂いピエロ」の冒頭に引用朗読されるのもこの∧美術史∨の∧ベラスケス∨の一文である。

96 S・M・エイゼンシュテイン(1898〜1948)は、世界最初の映画作家のひとりであるとともに、最大の映画理論家でもあった。∧映画の弁証法∨∧映画の感覚∨∧映画の形式∨∧色彩映画論∨等々の著書の中で∧映画論∨の基礎を築き、画期的な∧モンタージュ論∨を確立し、「戦艦ポチョムキン」「十月」「イワン雷帝」その他の作品で実現した。

97 ∧オデッサ階段∨ 1905年、オデッサの町の労働者のデモ隊がリシュリュー階段にさしかかった時、上下からコサックの襲撃を受けて壊滅した∧リシュリュー階段の惨劇∨を再現した「戦艦ポチョムキン」の1シーン。このシーンの巨大なイメージの爆発は、世界映画史上、最もダイナミックな迫力ある6分間といわれるものである。

98 レジス・ドブレ Régis DEBRAY　フランス高等師範学校卒業後、文学部の大学教授の地位を捨てて、キューバに出発、中南米特にボリビアの革命の渦中に身を投じ、革命参謀のブレーン的存在となる。∧革命の中の革命∨の著作(邦訳あり)がある。

99 構成要素　原語は faits(事実、事柄)。

100 グラン・カフェ Grand Café　1896年リュミエール兄弟の∧シネマトグラフ∨の世界最

映している映画のリストを眺めさえすればよい。レーニンだけは例外だが……（注116）

問　しかもあなたは、映画をつくり続けねばならないと強調する……

ゴダール　もちろん、映画はつくり続けねばならぬ。そこに映画人のドラマがあるのだ。私たちはいろいろな映画をつくりたいと思う。また、私たちは映画をつくる時、友人や気の合う連中と組んでやりたいと思うが、実際には、軽蔑すべき奴らやツラを見たくもない奴らといっしょに仕事をしなければならない。現像所の段階から映画が観客の眼にふれられる段階に至るまで、映画の全工事過程がどうしようもなく頽廃しているのである。しかも、それとて、一映画作家が作品をつくるチャンスを得た場合の話なのである（注117）。

時には、もちろん、何かが動く。たとえば、イエールの映画祭だ（注118）。イエールはカンヌよりもいい。モントリオールはヴェネチアよりもいい（注119）。常に何歩かでも前進はしなければならぬ。

カナダのONFを例にとると、これは実にすばらしい映画の工場である。今日のハリウッドよりもずっと立派である。しかし、その成果はどうか？　ゼロだ。工場でつくられた作品は、全然日の目を見ない。ダニエル・ジョンソン（注120）がなすべき第1のことは、だから、ケベック州の映画館をすべて国営化することであろうと思うのだ。しかし、彼はそんなことはやろうとしないだろう。彼のやることといえば、MGMのスクリーン（注121）の上でド・ゴールをお迎えすることぐらいだ。ここでも、映画はある種のおおいがたい〈帝国主義〉に従属させられているのである。私たちは、こうしたシステムを破壊し、新しい、自由な映画づくりの方法を確立せんと試みる〈第五列〉（注122）とならねばならぬ。

アメリカ映画の過去と現在

問　ある種の映画はすでに既成のシステムの外に存在している……

ゴダール　もちろん、ベルトルッチはアメリカ映画をつくらないし、レネもストローブ（注123）もロッセリーニもジェリー・ルイスもそうだ。しかし、こうした〈もうひとつの映画〉は、よきにつけ悪しきにつけ、現在つくられている映画の1万分の1、いや10万分の1にもみたない。

問　それにしても、〈アメリカ映画〉というのはまだ本当に存在するのでしょうか？

ゴダール　いや、アメリカ映画はもはや存在しない。アメリカ映画の名をかたるニセモノがあるだけで、これはかつてのアメリカ映画の残骸の惨めったらしい仮面でしかない。

問　あなたはアメリカの映画会社のために仕事をする気はおありですか？

ゴダール　映画をつくることさえできたら、私はうるさいことは言わないつもりだ。あるいは、もしそれが「サーカス犬マイケル」（注124）といった高くつく映画——つまり、製作費がスターのポケットよりも映像の中に注ぎこまれる作品——を撮る可能性を与えられるならばの話だ。しかし、これは必ずしも、アメリカの帝国主義政策に関する私の意見と矛盾するものではない。なぜなら、ここにも〈第五列〉の思想をうち立てる必要があるからだ。アメリカの大会社に〈もうひとつの映画〉を製作したいという要求を刺激し、惹き起こしてやらねばならぬ。映画が興行的に成功した場合には、少しずつ彼らを説得してシステムを変えさせてゆくことも可能である。しかし、実際にはきびしい問題だ。なぜなら、製作と配給のあらゆる段階において、私たちは肉体的にその帝国主義の圧力に挫折させられるからだ。だが、希望は抱くべきだ。人間は変化する。それに、現にアメリカではすでに何かが動きつつある。ブラック・パワーやヴェトナム戦争反対運動の中に、新しい鳴動を認めることができる。映画の面では、大学が自主的に作品配給を開始しており、実際、これはすばらしい配給網である。新しい映画会社が形成されつつある。そんなわけで、私は「**中国女**」をリーコック（注125）に売ったわけである。いずれにせよ、問題はアメリカだけではない。私がアメリカもソ連も同じ袋の中に入れてしまうのは彼らのシステムがいずれも同じだからだ。どこでも、若い人たちは虐待されている。アメリカでは、そのために、もう若い映画作家はいなくなってしまった。私たちの崇拝するアメリカの映画監督（注126）は、すべて、実に若くして映画界に入った。彼らは今はもう年老いてしまったが、彼らのあとを継ぐ若い映画人はいない。ハワード・ホークス（注127）が映画をつくり始めたのは、ちょうどゴールドマン（注128）ぐらいの年齢だった。しかるに、ゴールドマンは孤立無援である。もちろん、ハリウッドでは、まだ若い連中が現われてはくるだろうが、かつてホークスが生み得たものに匹敵する作品はつくれないだろう。若い人たちはすっかり頽廃してしまった構造の中にスポイルされ、しかも彼らはもうこの頽廃構造をゆさぶり、変革する気力すら失っているからである。彼らは生まれながらにして、すでに映画の中で自由を失っていた。彼らはまた、思想的にも美学的にも、貧困の中に生まれたわけではない。彼らは映画的冒険の山師でもなければ詩人でもない。しかるに、今日までのハリウッドを築いた映画人はすべて、詩人であり、彼ら自身の詩法を樹立し、伝承するために、力ずくでハリウッドを奪い取った盗賊であった。

現在、アメリカで最も大胆にして勇敢な存在はジェリー・ルイスである（注129）。ハリウッドの圧制に対抗して、いかなる範疇にも、いかなる規格にも、いかなる原理にも陥らずに、全く別の新しい何かを創造しているのはジェリー・ルイスだけである。ちょうどヒッチコックが長い間やっていたことを、現在ルイスがやっているのである。真に大胆な作品をつくっているのは、ジェリー・ルイスただひとりであり、それは彼自身もよく意識していると思う。ルイスの天才だけがすべてを可能にする。他に誰がいるか？　ニコラス・レイ（注130）は完全にアメリカ映画の状況の典型だ。システムの圧力に耐えきれずして妥協し、ひがみ、ふてくされ、しかも世界中にゴロゴロ転がっている廃人となった映画作家ほど悲しいものはない。アメリカ映画の最高の部分はニコラス・レイと同じ転落の道をたどった。

ニューヨークの一派の場合も、たいして希望を抱かせるものではない。彼らはいち早く地下にもぐってしまったが、**アンダーグラウンド・シネマ**などというまったく正当な理由のない錦の御旗を掲げて、さらに地下にもぐろうとしているのだ。ソ連の援助を得てハノイがニューヨークを爆撃して

いるわけでもないのに、なぜ地下にもぐって生きねばならぬというのか。

しかし、彼らとは別の偉大な映画作家が生まれ出てくるにちがいない。すでにゴールドマンやシャーリー・クラーク（注131）やジョン・カサヴェテス（注132）がいる。彼らを待ち、援助し、刺激してやるべきだ。先に私は配給組織を持ち始めた大学のことにふれたが、たしかに、これまで映画が全く存在しなかったところに映画が生まれつつあるのである。これは重要なことだ。映画は至るところに進出すべきである。私たちは映画が存在していない場所のリストを作成し、もし工場に映画がなければ、そこに映画をもたらすべきなのだ。大学に映画がなければ、そこに映画を持ってゆくべきである。もし売春宿に映画がなければ、そこに映画をもたらすべきである。映画は、今ある場所を去って、映画がない場所へ行くべきなのだ。

第五列の思想

問　つまり、映画はその存在自体の中にひとつの政治的次元をもつものだというわけですね……

ゴダール　常にそうあるべきだ。昔はこの政治的次元が無意識的なものでよかった。しかし、今やこれが意識的なものになる傾向にある。と言うよりも、この無意識の政治的次元の言語を明確に認識しようと試みつつあるのだ。

問　ルフェーブルの「**革命家**」（注133）も、道徳的・政治的・経済学・美学的な刺戟剤たらんことを意図した作品ですが、この映画とあなたの「**中国女**」との間にはいくつかの共通点があるのではないでしょうか……

ゴダール　あるにはちがいないだろうけれども、しかしまた同時に、ふたつの作品の方向はまったく異なっているし、方法上から言っても、相対立した作品だ。ルフェーブルの映画は、むしろ、リュック・ムレの「**ブリジットとブリジット**」に近い。そして、「**ブリジットとブリジット**」こそまさしく革命的な映画である。現在、リチャード・クワイン（注134）が撮っているような映画とかゴーモンの映画（注135）は、リュック・ムレのような監督に撮らせるべきである。ムレこそ〈商業的な〉映画を撮るべきなのだ。もちろん、この分野にもある種の若返りの傾向はある。デュヴィヴィエ（注136）はセルジュ・コルベール（注137）といったやや若手の職人監督よりも撮る数が少なくなったし、ともかく、同じくだらない作品をつくるにしても、デュヴィヴィエよりもコルベールのほうがまだましだ。しかし、フランスにおける最大の発展は、シネマテークとアンリ・ラングロアの仕事に刺戟されて、これと組んで並行的に実現されたシネクラブの活動の中にある（注138）。FFCC（注139）のジャック・ロベールの仕事も看過してはならないものがある。

問　あなたは、若い映画人は〈第五列〉とならねばならぬ、と言いましたが、フランス

初の映写会がここで催された。

101　ニエプス NIEPCE（1765～1833）フランスの化学者。写真の発明家。

102　シャロン。ニエプスの生地。

103　アラゴンの〈「気狂いピエロ」讃〉（〈芸術とは何か〉は〈レ・レットル・フランセーズ〉紙に発表された。

104　G・W・パプスト PABST　オーストリア生まれ。ドイツ表現派の映画作家。作品に「喜びなき街」（1924）「パンドラの箱」（1928）「三文オペラ」（1930）「ドン・キホーテ」（1933）など。

105　〈アヴィニョンの娘たち〉　1906～7年作のピカソのタブロー。〈桃色の時代〉から〈ニグロの時代〉への移行期の代表作である。

106　ジル・グランジエ Gilles GRANGIER　フランスの映画監督。「地獄の高速道路」「赤い灯をつけるな」などのスリラーがかった風俗映画やフェルナンデルとブールヴィルのコンビによる「バター料理」などの風俗喜劇をつくり、今日に至るまで作品多数。

107　アンリ・ドコアン Henri DECOIN　ジル・グランジエと同系の風俗映画を生産するフランスの職人監督。「上級生の寝室」「女猫」「やさしく激しく」など多数の作品あり。

108　クリスチャン・マトラス Christian MATRAS〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉以前のフランス映画の第一級の撮影監督。「旅路の果て」「輪舞」「花吹ける騎士道」「たそがれの女心」「モンパルナスの灯」など多数の作品の撮影を担当。

109　CNC（フランス国立映画センター）　フランス映画の製作・配給・興行・輸出をコントロールする政府機関で、文化省に所属。ただし、〈映倫〉だけは、製作補助金制度とかかわりあいをもつので、情報省および大蔵省の管轄になる。歴代会長はジャック・フロー、ミシェル・フーレ＝コルムレ、そして現在はアンドレ・オロー。映画の配収・興収を調査し、統計を作成し、国内映画市場の秩序をコントロールするとともに、IDHEC（映画高等学院）、ユニフランス・フィルムなどの機関を直接間接に牛耳っている。シネマテークもその依存機関の一つであったが、アンリ・ラングロアの解雇事件をめぐって映画人の抗議運動が爆発し、1968年4月以来、ラングロアの復職とともに、政府からの補助金を打ち切られて独立したことは周知のとおり。

110　ONF（カナダ国立映画事務局）　ナショナル・フィルム・ボードのこと。フランスのCNCとほぼ同一の機関だが、映画製作を自主的に行なう。

111　カポ Kapo　ナチスのユダヤ人収容所でナチスの手先になって、脱走計画や暴動計画をひそかに密告したユダヤ人のこと。裏切者、仲間を売る者の代名詞。

112　ゴダールは、映画の国営化も独占企業形態も同じくファッシズム的罪悪とみなし、それ故に、ソ連もアメリカも同罪と断定する。

113　ソ連では、「ファントマ」とか「大進撃」のような大衆娯楽販売的なフランス映画が輸入されているだけで、ゴダールやレネやブレッソンの作品はほとんど輸入されていない。

114　「手を挙げろ！」　ポーランドの新鋭イェルジー・スコリモフスキ自作自演の最新作（第5作目）。政治的理由で公開禁止になった。

115　アジ・プロ agit-prop　アジテーション・プロパガンダの略。戦時中の情報機関の〈煽動・宣伝部〉。映画は資本主義社会のブルジョアたちの政治的プロパガンダに堕している、というのが毛沢東とゴダールの共通意見である。

116　たとえば、ド・ゴール大統領が自分のために公けに上映させたルネ・クレマンの「パリは燃えているか？」のごとき〈右翼映画〉への批判である。ヒットラーの芸術家虐待、アメリカのマッカーシー旋風などもこの観点（映画＝資本主義のプロパガンダ）の中に含められよう。

117　この部分の発言は、特に、フランソワ・トリュフォーの「華氏451」のケースを想起させる。「華氏451」は、製作資金の問題からフランスではプロデューサーがつかず、4年間の苦闘の末、英語版を余儀なくされ、トリュフォーは、〈気の合った仲間のスタッフ〉と別れて、英国のスタジオでフランス語の通じないスタッフと仕事をした。それでもトリュフォーは《映画さえつくれたら……》とその悲願を叫んで〈製作日誌〉を結んでいる。

118　イエール映画祭　フランスのイエール市で開催される〈青春映画祭〉。1965年に批評家やシネクラブが団結して、堕落しつつあるカンヌ映

の場合、具体的にその可能性があるでしょうか?

ゴダール 十分にあると思う。少なくとも、その方向への努力はしなければならない。明確な意識をもつだけでも、具体的な方法につらなるのだ。事実、それ以外にやり方はないだろう。だから、ともかく、自分のやりたくない映画は決してつくらないという決心をもう一度はっきりと確かめることだ。理由はどうあろうとも、すでに自分が本当にやりたい仕事をやっている作家や画家はまれになった。映画の分野では、さらにひどい。

問 あなたやあなたの同世代の作家にとっては出発点からして、方法が逆だったと思われる。つまり、あなた方はまず映画についての概念から出発し、次いで徐々に実際的な技術問題を発見していった……

ゴダール つまり、映画へのアプローチのしかたは異なる。フランスでは、誰も映画についての考察をしなかった。そこへ、ある日、映画についてまじめに考えねばならぬと主張する連中が現われた(注140)。映画は作品として存在するものだ、と私たちは考えた。今の私は、作品なんか存在しないと信じている。これは芸術についてやや深く考察した結果たどりついた私の結論である。たとえ紙の上に印刷されようとも、額縁に入れられようとも、作品は存在しない。しかし、当時は、人々に作品の存在性を認識させることが、私たちのなすべき第一歩であった。今は、同じ人々にもう少し深く考えさせようということなのである。同じように私は、作者も存在しない、と言おう。しかし、その意味を人々に分らせるためには、まず100年間は、作者は存在するのだと言わねばならない。これは戦術の問題だ。


「未来展望」

新人養成の原理

問 クロード・ルルーシュは、映画製作の促進化対策として、一種の映画センターを設立し、そこで審査員がシナリオを検討して選出し、5分間だけその監督に撮らせてみて、結果がよければ、全部撮らせる、というシステムを提唱しましたが、この企画についてどう思いますか?

ゴダール なぜ5分間だけ撮らせてみるなどと言うのか? それではまるで5分間だけ子供をつくって、腕の形だけを調べて、その子供が生きる権利があるかどうかを判定するようなものではないか。1本の作品全体を製作すべきである。生きる権利への試験を受けさせるのだ。その監督がベナゼラフ(注141)であろうとも、エイゼンシュテインであろうとも、作品全体を製作して、そこに監督のすべてを賭けさせてやるべきだ。


「メイド・イン・USA」

問 あなたはジャン・ユスターシュの映画(注142)とシャルル・ビッチの映画(注143)を製作しましたが、あなたにとって、映画製作はいかなる意味をもっていますか?

ゴダール 製作もまた映画の一部であるということにすぎない。それに、製作することは、今私がいる世界からぬけ出すことでもある。外界の人間と出会い、ことばをかわすことだ。私にもっと金銭的な余裕があれば、さらに多くの製作を手がけたいと思う。たとえば、2年間製作にだけ熱中し、次いで調子を変えるために自分が映画を撮るといったぐあいに。目下の状況では、もし製作するとしても、どうしても共同出資者が必要ではあるが……

問 シナリオの段階で製作を引き受けますか?

ゴダール もちろん! シャルル・ビッチの「**最後の男**」の製作も、私はそんなぐあいにして引き受けたのだ。私はシナリオを読みさえしなかった。私は話を聞いて面白いアイデアだと思った。製作を引き受けるには、それで十分だった。なぜ私がシナリオを詳細に読まなかったかといえば、いずれにせよ、これを撮るのは私には不可能だからだ。製作者が偉そうにシナリオを読むことなど無意味である。役者の場合と同じことだ。何のためにテストなんかする必要があるのか? テストは役者自身と会って話をすることだ。それで本質がつかめなかったら、もう全然お話にならぬ。シナリオなど1枚の保証書にすぎない。読みたければ読んでもいいが、そんなことは必要不可欠な条件ではない。

映画と演劇

問 あなたの作品には次第に演劇の影響力が濃厚になってきているようですが……

ゴダール 映画において〈演劇〉を行なうべきである。すなわち、諸々の事柄を混合すべきである。その意味では、あらゆる場所で、たとえば、フェスティヴァルなどにおいても、総合的な試みを行なうべきだ。ヴェネチアにおいて、映画祭と同時に音楽祭とか演劇祭が催されないのは実に奇妙なことだと私は思う。映画の夕べがあり、演劇の夕べがあり、音楽の夕べがある……とすれば、フェスティヴァルも実に愉しいはずである。

問 ジャンルの混合は観客に対して一種のタブーであるという偏見がありますが……

ゴダール 今や多くの映画作家が演劇について語らんとしている。「**狂気の愛**」のジャック・リヴェット(注144)とかベルトルッチ(注145)とか。それに、ベルイマンの「**ペルソナ**」もアントニオーニの「**欲望**」もブニュエルの「**昼顔**」も演劇と何らかの関わりをもっているし、ジェームズ・アイヴォリーの「**シェークスピア・ウォラー**」(注146)など実にすばらしい映画だ……たぶん、これは映画人がこれまであまりに自分たちだけの表現方法の中に閉じこめられてきたため、そこからややぬけ出したい要求のあらわれではないかと思う。もちろん、生涯を演劇に捧げて、映画よりも演劇のほうの比重が大きいくらいのベルイマンは別だが……

私自身も長い間、ジャン・ジロドゥの〈リュクレースのために〉(注147)をめぐって、演劇に関する教育映画(注148)をつくりたいと思い続けてきた。リュクレースを演ずる女がタクシーから下りて、リハーサルに赴く。いや、まだリハーサルですらない。オーディションを受けるためだ。次いで、徐々に、あるいはオーディションを、あるいはリハーサルを、あるいは本番のシーンを見せながら、劇の中に入りこんでゆく。そして、時々、劇の批評を行なう。いくつかの場面は、役者を変えて、あるいは演出を変えて、何回か演じてみせる。たとえば、ジャンヌ・モローやブリジット・バルドーやアンナ・カリーナなどが、代わるがわるに、同じシーンを演じてみせるのだ。そして、演出家は、古今東西の偉大な演劇理論のいくつかを——アリストテレス(注149)から〈三一致の法則〉(注150)、〈クロムウェル〉の序文(注151)から〈悲劇の誕生〉(注152)、そしてブレヒト(注153)とスタニスラフスキー(注154)に至るまで——劇の演出に適用してみるのである。最後に、映画の冒頭でタクシーから下りて来た女は死ぬ。なぜなら、それがリュクレースの死の瞬間であるからだ。それが映画のラスト・ショットになり、私たちはそこで初めてフィクションの中に誘導される。このような映画によって、観客に演劇とは何かを学ばせることもできるだろう。〈本読み(レクチュア)〉なども実にすばらしいものだ。

結局、私は、撮影すべき最もすばらしいものは、本を読んでいる人々だと思う。本を読んでいる人間を撮ること——それ自体で、すでに、現在つくられている大半の映画よりもはるかに面白いものだ。なぜ映画は単に本を読んでいる人々をうつし撮ることであってはならないのか? なぜテレビではそれをやらないのか? 今日ほど人々が本を読まなくなっている時代はないというのに。ポランスキー(注155)とかジャン・ジオーノ(注156)とか、ジャック・ドニオル=ヴァルクローズ(注157)とかいった話作りや話術の名人がキャメラの前で話を聞かせたら、実に面白いにちがいない。話し手が巧妙で、話が面白ければ、人は何時間でも聞き入る

画祭に対抗して設置したもので、カンヌとほぼ同時期(4月末から5月初頭にかけて)に行なわれる。これまでのグランプリ作品(映画祭出席者全員投票制)はクロード・ルルーシュの「女と鉄砲」(1965年)、エドワール・ルンツの「無傷な心」(1966年)、ジョゼ・ヴァレラの「風もひとりぼっち」(1967年)。イタリアのペサロの〈処女作映画祭〉とともに〈新しい映画〉の推進力的存在である。

119 カンヌ映画祭(フランス)、モントリオール映画祭(カナダ)、ヴェネチア映画祭(イタリア)のこと。

120 ダニエル・ジョンソン Daniel JOHNSON カナダのケベック州の首相。

121 MGM社製作のニュース映画(〈メトロ・ニュース〉)の意。ド・ゴールのフランスにおべっかをつかってばかりいるダニエル・ジョンソンの政策を皮肉ったもの。

122 〈第五列〉 Cinquième colonne または〈第五部隊〉。敵軍や敵国にまぎれこんで、味方の軍事行動を援助する組織のこと。

123 ジャン=マリ・ストローブ Jean-Marie STRAUB フランス生まれの西ドイツの新鋭監督。処女作「妥協せざる人々」(65年)は、その省略の大胆な手法で映画話法の革新的作品と目され、《25年前の「市民ケーン」と同価値をもつ画期的な作品》と評価された。1968年、第2作「アンナ・マグダレーナ・バッハの記録」を発表。

124 「サーカス犬マイケル」 MICHAEL, CHIEN DU CIRQUE 出典不詳。

125 リチャード・リーコック アメリカのダイレクト・シネマの監督。大学を主体に自主上映機関を組織している。

126 ハワード・ホークス(29歳)、オーソン・ウェルズ(25歳)、オットー・プレミンジャー(30歳)、キング・ヴィダー(22歳)、ラオール・ウォルシュ(25歳)、フランク・キャプラ(29歳)、ジョージ・キューカー(31歳)、セシル・B・デミル(32歳)、アルフレッド・ヒッチコック(26歳)、ジョン・フォード(22歳)など(括孤内は各自の処女作発表の時の年齢)。なお、ゴダールのアメリカ映画ベスト・10(トーキー以後)は以下のとおり(〈カイエ・デュ・シネマ〉アメリカ映画特集号)—— 1「暗黒街の顔役」(ハワード・ホークス) 2「独裁者」(チャップリン) 3「めまい」(ヒッチコック) 4「捜索者」(ジョン・フォード) 5「雨に唄えば」(スタンリー・ドネン=ジーン・ケリー) 6「上海から来た女」(オーソン・ウェルズ) 7「生よりも苦し」(ニコラス・レイ) 8「天使の顔」(オットー・プレミンジャー) 9「生きるか死ぬか」(エルンスト・ルビッチ) 10「間諜X27」(スタンバーグ)。

127 ハワード・ホークス Howard HAWKS 1896年生まれ。「港々に女あり」「トレント大事件」「暁の偵察」「暗黒街の顔役」「今日限りの命」「特急二十世紀」「赤ちゃん教育」「コンドル」「ヨーク軍曹」「脱出」「三つ数えろ」「赤い河」「僕は戦争花嫁」「紳士は金髪がお好き」「リオ・ブラボー」「ハタリ!」「エル・ドラド」など多数の傑作を生み、ハリウッドの黄金時代を築いた大監督のひとり。ゴダールが最も私淑する映画作家である。

128 ピーター・エマヌエル・ゴールドマン P. E. GOLDMAN ニューヨークのグリニッチ・ヴィレージの新鋭監督。処女作「沈黙のこだま」THE ECHO OF SILENCE は、〈アンダーグラウンド〉の一派とはきわだって異なる素直な叙情性と感動をもった傑作で、1967年のペサロ処女作映画祭でグランプリを獲得している。

129 ジェリー・ルイス Jerry LEWIS 1926年生まれ。チャップリン以後現われたハリウッドの最大のコメディアン、喜劇作家。最初ディーン・マーティンとコンビで〈底抜けシリーズ〉に出演。1956年以後独立して、「底抜けいいカモ」「底抜け大学教授」「底抜け男性NO・7」「底抜け替え玉作戦」などの作品を自作自演。

130 ニコラス・レイ Nicholas RAY 1911年生まれのハリウッドの映画監督。「暗黒への転落」「大砂塵」「理由なき反抗」「にがい勝利」「暗黒街の女」などの佳作を発表するが、1960年以後ハリウッド映画の大作化の波にのせられて、「キング・オブ・キングス」「北京の55日」などの娯楽スペクタクルに走って、才能を消耗した。

131 シャーリー・クラーク Shirley CLARKE 1925年生まれのアメリカのオフ・ハリウッドの女流監督。カサヴェテスとともに、〈ニュー・シネマ〉の先達者となる。作品に「クール・ワールド」など。

ものだ……映画は、こうして、西洋の＜語り部＞（注158）の伝統と役割りを再び取り戻すだろう。私たちは語り部に耳を傾けることをやめた瞬間に、実に多くのものを失ってしまったのである。しかし、スペクタクルはかくあらねばならぬと定義するイデオロギーは、あまりにも強く、あまりにも根深いため、映画の観客は映画の＜お話＞にさんざっぱら楽しんだあげく、なおかつ、それだけでは満足できずに、一歩映画館の外へ出るや、無駄金を使ったなどと怒鳴り散らす有様である。

問　あなたは＜スペクタクル＞（注159）をどう定義しますか？

ゴダール　私たちが何かを見ていさえすれば、それは常に一つのスペクタクルである。壁でも何でもよい。私は壁についての映画をつくりたいと思う。壁をじっと見ていると、そして、やがて、ついにはそこに様々な事柄を見るに至るのである……

映像とは何か

問　「**未来展望**」（注160）で、あなたはリアリズムの支柱としての映像それ自体を破壊しようとしたような印象を受けますが……

ゴダール　この作品で厄介だったことは、役者があまりに知られすぎていたことだった（注161）。そこで、私は、この作品に、いわば、生物学的な要素を付加しようと考えた。活動中の血漿のようなものを。しかし、それは人間のことばを話す血漿だ。

問　そうすることによって、あなたは精確で澄明な、完全な映像という、いわば、ほとんど神聖なあるものにふれたのではないか……

ゴダール　しかし、映像は映像だ。特に映写された瞬間から、映像は単に映像にすぎない。事実、私は何も破壊していない。少なくとも、私が破壊したのは、映像についてのある種の考え、映像はかくあらねばならぬという概念の一形態でしかない。しかし、それを破壊ということばで考えはしなかったが……私が意図したのは、映像の**内部**へ入りこんでゆくことだった。というのも、ほとんど大部分の映画が映像の**外部**でつくられているからなのである。しかし、映像それ自体とは何か？　反映である。しかし、ショーウィンドウの硝子の上の反映は厚みをもっているのだろうか？　しかるに、ふつう映画においては、私たちはこの反映の外側にある。そこで、私がやりたかったことは、あたかもスクリーンの前ではなくて裏側にいるかのように、映像の裏側を見ること、あるいは、映像を裏側から見ることであった。実物のスクリーンの裏側にいる代わりに、私たちは映像の裏側にあって、スクリーンの前にいたわけである。いや、むしろ、映像の内部に、と言うべきなのだ。ある種の絵画がその内部にあるような印象を与えるように、もしくは、その外側にいる限り、何も理解することができないといった印象を与えるように。ミケランジェロ・アントニオーニの「**赤い砂漠**」を見た時、私は、色彩がキャメラの前にではなく、キャメラの**中に**あるような印象を受けた。私の映画「**軽蔑**」では、逆に、色彩はキャメラの前にある。「**赤い砂漠**」をこしらえあげたのは、実にキャメラそのものだという感じがする。「**軽蔑**」の場合は、一方に機械（キャメラ）があり、他方には、キャメラの外側に存在する被写体があった。私は、はたして、キャメラによって映画を**こしらえあげる**ことができるかどうか分らないが、その欲望は強く感じ始めている。その欲望の最初の表現が「**メイド・イン・USA**」であった。それ故に、この作品はよく理解されなかったのだ。観客はこの作品を表現的な映画として見たが、実は全く別物であったからである。当然、観客は途方にくれてしまった。なぜなら、彼らはひとつの表現を追い、何が起こり、何が表現されるかを理解しようとしたからである。観客は実はたやすくすべてを感知していたはずなのだが、逆に、何も分らないと思いこんでしまったわけである。私が大変うれしかったのは、ジャック・ドミー（注162）が「**メイド・イン・USA**」をすごく好きだったことである。実際、私はこの作品を＜歌われた＞映画だと考えていた。これにひきかえ、「**中国女**」は＜語られた＞映画だ。「**メイド・イン・USA**」はジャック・ドミーの「**シェルブールの雨傘**」に最もよく似た作品なのである。人物こそ歌いはしないが、映画は歌っているのである。

ベルイマン、ベケット、ブニュエル

問　ベルイマンの「**ペルソナ**」とあなたの最近の諸作品との間には相互に影響しあうものがあるとは思いませんか？（注163）

ゴダール　思わない。いずれにせよ、ベルイマンは私の映画をたいして好きではないらしいし、彼は、私からも、他の誰からも、何も盗み取ってはいないと思う（注164）。それに、「**鏡の中にあるごとく**」「**冬の光**」「**沈黙**」のあとのベルイマンは、「**ペルソナ**」以外に、ほとんど何もつくりえなかった（注165）。

問　「**ペルソナ**」の中には、ベルイマンの他の前作に比較して、文体上の大胆さがある。たとえば、立て続けに語られる長ゼリフの加速度性など……（注166）

ゴダール　私はそう思わない。この長い語りのショットは、美学的には（注167）、「**冬の光**」の中でイングリット・チューリンが懺悔する長いショットの深く究められた延長部分だと思う。ただ、「**ペルソナ**」のほうがいっそう感動的だ。そこには、ほとんど実在的な攻撃性がある。その方法そのものがショッキングな感動を与え、それを見ただけで、その美しさに心打たれ、この次の作品には私もこの手を使ってみたい、と思わずにはいられないほどなのだ。そんなわけで、私の「**ウィークエンド**」の冒頭のワン・ショット（注168）は、「**ペルソナ**」をもう一度見直した結果生まれ出てきたものである。私はこう考えた。自分自身のセックスの話をする人間たちをフィックスのワンショットで撮らねばならぬ、と。しかし、同時に、思えばこれはすでに私自身「**女と男のいる舗道**」のファースト・ショットでやった試みでもあり、私はその時、カフェのカウンターのとまり木に座って話をする夫婦の背後にいたというにすぎない。キャメラとともに、彼らの前に位置を移すことだってできたわけである。これはまた、私の作品の中におけるインタヴューとも呼応するものだ（注169）。もちろん、ベルイマンにあっては、すべては全く別の意図と内容をもつものだが、しかし結局は、常に語られることば、すなわち台詞を生かそうとする意志に帰着する問題だ。ここで私たちはサミュエル・ベケット（注170）にもつながるのである。私は一時、ベケットの＜ああ、美わしの日々！＞（注171）の映画化を考えたことがある。この企画は実現には至らなかった。というのも、マドレーヌ・ルノーを無理矢理に押しつけられたからであるが、私は若い女優を使いたかったのである（注172）。この戯曲には台詞しかない。美しいことばがあるだけである。だから、それをただ映像化するしかないのだ。私はこれをただひとつのトラック・アップだけで捉えようと考えた。はるかな遠景から出発し、クロース・アップに終る前進移動撮影である。1時間半後にちょうど台詞の最後の1行が発音されると同時にクロース・アップが来るように、それだけ十分な遠さから出発し、キャメラを前進させてゆくのだ。これは速度と時間の計算にもとづく中学3年程度の算術の問題だ。

問　しかし、あなたは、「**ペルソナ**」の中でこれが映画なのだということを観客に喚起させるものをどのように理解していますか？

ゴダール　私は「**ペルソナ**」を見て何ひとつ理解できなかった。まったく何ひとつとして。私は映画を見て、物事をそのまま見てとった。ビビ・アンデルソンは患者で、もうひとりの女（リヴ・ウルマン）はその付添の看護婦である、と（注173）。結局、私は常に＜リアリズム＞を信ずるのだ。だから、夫が彼の妻を認める場面では、私は、彼が本当に彼の妻を認めたのであり、そして彼女はまさしく彼の妻なのだ、と考えた（注174）。もし、私たちがリアリズムにもとづかなかったら、全く何もできなくなるだろう。街でタクシーをひろうことすらできなくなってしまうだろう。いや、外出するのにすら危険を冒さねばならなくなるだろう。しかし、私はすべてを信ずる。＜現実＞の部分と＜夢＞の部分というふたつの部分があるのではない。それはひとつでしかないのだ。ブニュエルの「**昼顔**」はすばらしい作品だ。この映画を見ている時も、「**ペルソナ**」と同じように、時として、すべてを筋道立ってたどってゆけるかと思うと、突如として全く分らなくなり、畜生**！**と叫びたくなる。次いで、よし大丈夫だ**！**　いや、分らん……といったぐあいだ。そして、いつの間にか私たちは、別の次元に入りこんでしまっていることに気づくのである。それはあたかも、私たちが、眠りに入りつつある時には、眠らないために、眠りに入るまいとするかのようだ。ベルイマンとブニュエルの2作品が提起するものは、こうした眠りの国境の感覚の問題だ。今や、そして長い間、ベルイマンは、すべて映像ならざるものを捨象することによって、映画がキャメラによって創造される段階にたどりついているのである。そこにこそモンタージュに至るまでの映画の出発点としての公理の一つがある。≪かくかくの法則にのっとって、それに合った諸々の断片をきちんと集めるべし≫などといった考えは捨てるべきだ。語られる**かも**

132　ジョン・カサヴェテス J. CASSAVETES　1929年生まれの俳優兼監督。監督作品としては「アメリカの影」「愛の奇跡」など。

133　カナダの新鋭ジャン＝ピエール・ルフェーブルの自主製作映画（16ミリ、長篇）「革命家」LE REVOLUTIONNAIRE

134　リチャード・クワイン Richard QUINE　1920年生まれのハリウッドの職人監督。「純金のキャデラック」「媚薬」「女房の殺し方教えます」などの喜劇調の作品を多産。

135　ゴーモンはフランスの最も大きな映画製作・配給・興行会社。ルイ・ド・フュネス主演のシリーズもの（「大混戦」「グラン・レストラン」など）、ミレーユ・ダルク主演の「太陽のサレーヌ」など人気スター中心の大衆娯楽販売作品を多数製作している。

136　このインタヴューは67年9月、ジュリアン・デュヴィヴィエの生前に行なわれている。デュヴィヴィエはフランス映画の最も多産な職人監督であった。

137　セルジュ・コルベール Serge KORBER　フランスの若手の職人監督。作品に「17歳の空」「パリの間抜け男」などの風俗喜劇がある。

138　フランスには国際シネクラブ連盟（FICC）およびフランス・シネクラブ連盟（FFCC）のふたつの大きなシネクラブ組織があり、未公開作品をも含めて古今東西の作品を自主的に配給上映する。

139　FFCC（フランス・シネクラブ連盟）ジャック・ロベールはその会長として活躍してきたが、1968年3月、この職を去って自主配給業に転じ、アヴィニョン映画祭を組織。シナリオ・ライター（「スパイ対スパイ」など）のジャック・ロベールとは同姓同名の別人である。

140　＜ヌーヴェル・ヴァーグ＞の一派のこと（特にトリュフォー、シャブロル、ゴダール、リヴェット、ロメールらの＜カイエ・デュ・シネマ＞の一派を指す）。

141　ジョゼ・ベナゼラフ José BENAZERAFF　フランスの＜エロダクション＞監督。「濡れた砂丘」「パリ・エロチカ」「湖のもだえ」などの作品あり。

142　ジャン・ユスターシュ監督の「サンタクロースの眼は青い」LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS　ゴダールが「男性・女性」のフィルムを節約してユスターシュの撮影を助け、ジャン＝ピエール・レオが友情出演した作品で、ベルナール・パンゴーをして≪1966年はユスターシュの年であった≫と言わしめたものである。

143　シャルル・ビッチ監督の処女作「最後の男」LE DERNIER HOMME　シャルル・ビッチはオムニバス映画「接吻・接吻・接吻」「恋とチャンス」の一篇をつくっているが、ゴダールの助監督として働いていた。

144　「狂気の愛」L'AMOUR FOU はジャック・リヴェット監督の最新作。リヴェットは処女作「パリは我等のもの」から「修道女」を経て、最も直接的・具体的に――演出方法や劇中劇の形で――映画の中で演劇を試みてきた監督である。

145　ベルナルド・ベルトルッチは最新作（オムニバス映画「福音書・70」の一篇）において、ジュリアン・ベックと組んでサイケデリックな≪リヴィング・シアター≫の映画化を試みている。

146　ジェームズ・アイヴォリー監督「シェークスピア・ウォラー」（SHAKESPEARE WALLAH）米印合作映画（1965年）。ジェームズ・アイヴォリーはインドのサタジット・ライの子弟監督。「シェークスピア・ウォラー」は、英国のシェークスピア劇団がインドでドサ回りする過程を描いたもの。

147　「リュクレースのために」POUR LUCRECE　フランスの劇作家ジャン・ジロドゥ（1882〜1944）の遺作の戯曲の一つ。ジロドゥの死後、1953年にパリで初演された。

148　教育映画　原文は film didactique　ゴダールは「中国女」に関しても＜教育的＞ didactique という形容詞を使っている。＜教訓的＞というよりは、ブレヒトの＜教育劇＞と同じ意味合いで、社会的な批評精神を喚起・触発する啓蒙思想の意である。

149　古代ギリシアの哲学者アリストテレスの＜詩法＞。悲劇の詩法を論じたものだが、演劇論としては最古のもので、ヨーロッパの詩法の基礎となる。アリストテレスは、悲劇の＜美＞の条件として、特にアクション（筋）の統一性を強調し、場所の統一性は大して重視せず、時間的な統一性に関しては≪悲劇は太陽の周期に局限されることを志向する≫と論じた。

しれない事柄など一切捨象すべし、と考えることだ。既成の一つの公理をひっくりかえしたって構わぬ。ただ語られている事柄だけを保持しさえすればよい、という原理を適用することだ。たとえばストローブが行なったことが、それである(注175)。「中国女」においても、私はできる限り語られている事柄だけを保持した。しかし、もちろん、結果はストローブとは根本的に異なったものになった。語られている事柄が全く別物であるからだ。ブニュエルは一切の語られている事柄を捨象した。というのも、彼にあっては、語られている事柄すら視覚化されているからだ。「昼顔」にはおそるべき自由奔放さがある。あたかもバッハが晩年パイプ・オルガンを弾いてたのしんだかのごとく、ブニュエルは映画そのものをもてあそんでいるかのような印象を受けるのである。

私の俳優論

問　「中国女」の中でジャン＝ピエール・レオが適用する〈戸別訪問演劇〉のシステム(注176)についてはどういう考えをお持ちですか?

ゴダール　これは観客にはっきりとは理解してもらえなかったと思う。たぶんこれは十分に明白なものではなかったかもしれない。事実、これは個人主義的な解決策ではなく、むしろ複数の人間を出して表現すべきであったかもしれない。ひとりがギターを爪弾き、もうひとりが歌い、あるいは絵を描くといったぐあいに。これはカフェのテラスでビートニクがやっていることだが、これをコミュニストとしてやる、というのが今回の狙いだった。ラシーヌからソフォクレスに至るなんやかやのテキストを、その時と場合に応じて脚色し、観客から質問があれば即答し、議論し、最良の解答を発見し、面と向かった人間と語り、真の対話をひき出すこと。だから、単に芝居のテキストを朗誦する代わりに、プラトンの哲学書からのテキストを語ってもよかったであろう。限界などあってはならない。すべてが演劇であり、すべてが映画であり、すべてが科学であり文学である……混合すればするほど、すべてはよくなる。たとえば、大学では、講義が役者によって語られてもよいであろう。というのも、大学教授たちはいつまでたっても老いぼれ猿のごとく話すしか能がないからだ。講義を役者に語らせ、次いでその機会を利用して、テキストの読み方を研究することもできよう。それに、大事なことは、試験問題として討議すべきことは、単にデカルトの〈第六の省察〉の結果(注177)ばかりではなく、その〈省察〉が持続する**時間**、その運動、すなわち、デカルトの**経験**なのである。これだけが唯一のなすべき作業だというのではない。ただ、数百数千の事柄が変わるべきなのだから、こういったこともひとつやふたつ試みてもよいというだけのことであり、何事にせよ、決定的に善悪を独断的にきめつけることは避けるべきである。

問　役者も、監督や技師のように、もっと研究を深め、訓練すべきだと思いますか?

ゴダール　当然、訓練はすべきだ。かつてアメリカの役者たちがやっていたように。もし私が俳優学校の先生だったら、ただ肉体的または知的な〈教練〉だけを行なわせるだろう。体の平衡を保つために綱渡りをさせたり、1時間レコードを聞かせっぱなしにしたりするだろう。俳優たちは、肉体と知性の面に関して、とんでもない偏見ばかり持ち合わせている。たとえば、「**彼女について私が知っている二、三の事柄**」の撮影中、マリナ・ヴラディは私に≪何をしたらいいの?なんにも言ってくれないから困っちゃうわ≫などと言ったから、私は彼女に≪タクシーで撮影現場まで来る代わりに、毎日歩いて来たまえ。いい演技をしたかったら、それが最良の方法だ≫と答えてやったのである。しかし、彼女は私にバカにされたと思って、それを実行しなかった。たぶん、もっとよく説明してやったら、彼女は実行してくれたかもしれないが、ともかく、彼女が私の言ったことを実行してくれなかったのは今でもちょっと恨みに思っている。私がしてほしかったのは、要するに、ただ彼女が自分自身の言っていること、やっていることをちょっと考えてくれることであった。考えるといっても、必ずしも深く省察するということではない。全くバカみたいに、ただちょっと自分自身が言ったり、行なったりしていることに思いをはせてほしかっただけなのである。もしテーブルの上にカップを置いたら、頭の中にカップと木のテーブルのイメージを描いてくれさえすればよい。撮影現場まで歩いて来るというこの簡単な〈訓練〉がマリナ・ヴラディという女優の思考と行動の方法をなんらかの形で変えたであろうと私は思うのだ、私が彼女に頼んだことは、彼女が考えたことよりずっと重要なことだ。なぜなら、考えるためには、生活の最適な状態をつくり出すきわめて単純な事柄を行なわなければならないからである。踊り子が毎日、脚を鍛えていなければ踊ることはできないことはみんな知っている。しかし、この〈鍛錬〉の必要性は、すでに舞台俳優にとっては消滅しつつある。映画俳優に至っては、もはやこの鍛錬のなにものかについて一沫のアイディアももっていない有様である。脚なんか上げる必要はないんだから、そんな鍛錬なんかするのは無用だ、と彼らは考えているのだ。「中国女」の撮影に入る前に、私はジャン＝ピエール・レオに〈食べる〉ことを要求した。私は彼にいくばくかの小遣いを与え、シネマテークなどに行って無駄使いすることを禁じ(注178)、毎日レストランで、1時間半たっぷりかけて、落着いて食事すること、新聞を読みながら食べたりしないで、ふつうの食事を毎日ゆっくり食べることを要求したのである。この〈訓練〉が「中国女」の彼には必要だったのである。この種の訓練は、裏返しにされた一種の苦行みたいなものである。シュルレアリストたちが言うところの〈演習〉(注179)である。これはあらゆる分野、そしてあらゆる場合に、必要なものだ。俳優たちは1日8時間労働のために給料を支払われていることを決して考えない。しかし、俳優も労働者も同じなのだ。ただ異なる点は、労働者は工場に入るや、8時間絶え間なく、何のゴマカシもなしに働き続けるが、映画俳優は、他の自由業の人間と同じように、仕事からぬけ出す時間のほうが多く、1日8時間も働きはしないということである。なぜなら、まず第一に、キャメラは8時間絶え間なく回りっ放しということはありえないからだが、それだけに私は、俳

優に撮影の最中よりも合間によりいっそう働くことを要求したいのだ。本番の前にリハーサルがよく行なわれていれば、それだけうまくゆくからにほかならない。本番中にリハーサルなどやってもらっても、何にもならぬ。この単純にして最も重要なことが、役者から最も獲得しにくいものだ。「中国女」の場合は、みんなよく頑張ってくれたと思う。早くから一つのグループを形成し、相互理解の力を深め、撮影に入りやすい状態をかもし出してくれていたからである。「**男性・女性**」の場合よりも調子がよかった。私が今言ったことは、もちろん、職業俳優に関しても同じである。プロであろうとアマチュアであろうと、ある種の教練に身をさらすのは当然の義務なのである。

この点では、アンナ・カリーナも他の役者と同じだった。私は彼女に口を酸っぱくして言ったものだ——≪私がお前に要求することは、ただひとつ、毎朝〈ル・フィガロ〉紙か〈リュマニテ〉紙の論説を大声で発音正しく読み上げることだ≫と。これは、歌手に発声練習を要求するのと同じくらい簡単で、しかも有用なことだ。しかし、彼女も全く分ってくれなかった。しかるに、この種の些細な事柄が、演技方法に最も直接的に影響するのである。競技者にとっての歩行、ピアニストにとっての音階練習、曲芸師にとっての柔軟体操は欠かせぬものだ。だが、映画俳優の最も大きな問題は、彼らがこの上なく高慢なことである。だから、彼らにまず謙虚さを教えこむことが必要だ。

同様に、謙虚すぎる人には逆に高慢さを教えこむべきなのだ。ロベール・ブレッソンの表現を借りれば、これこそ〈ギヴ・アンド・テイク〉だ。この観点からすれば、職業俳優とずぶの素人との間にはいかなる差異もない。しかし、ブレッソンは俳優について語る時、まるでソ連が中共を語るかのような口ぶりだ(注180)。≪俳優にだってふつうの人間と変りなく眼があり、口があり、心がある……≫と私が言うと、彼は≪あるものか!≫ときめつける。≪しかし、ルイ・ジューヴェ(注181)だって、母親の胎内にいた時には……≫と私が言うと、彼は≪なあに、そいつは、きみ、〈神の摂理〉(注182)さ……≫と言ってとりあわない始末だ。

教育はこれでいいのか?

問　あなたの主張する訓練の問題以前に、もうひとつさらに大きな〈教育〉の問題がある。「中国女」の人物たちはブルジョア階級の出であり、みずからの中に深く根づいたブルジョア教育と闘わねばならない……

ゴダール　まさしく、すべては彼らが知識を学んだ方法に由来する。すなわち、彼らの受けた教育とは階級教育である。彼らは彼ら自身の階級に則って行動する。人々はみんなそれぞれの階級らしくふるまう。このことはすでに私の映画の中にはっきりと言ってあることだ。私たちがフランスで受

150　〈三一致の法則〉　筋と時間と場所の三者が統一されなければならぬとする悲劇の条件法則で、フランスの古典主義時代（17世紀）には演劇の根本的な概念であった（ボワロー〈詩法〉）。ラシーヌの悲劇がその代表的作品。

151　〈クロムウエル〉はヴィクトル・ユゴーの戯曲（1827年）で、その序文は、〈クラシシズム〉の理論を否定して、新たなロマンティシズムの時代を告げる第一声であった。彼は、何よりもまず、〈三一致の法則〉を捨象したが、〈全体一致〉Unité d'ensemble は必要であるとし、筋の統一性を強調した。

152　〈悲劇の誕生〉　19世紀ドイツの詩人・哲学者ニーチェがギリシア悲劇の成立と推移を論じた論文で、ギリシア文明の中にペシミズムを見、古典主義以来〈ギリシア的明朗〉とよばれてきたものは実はアポロ的仮象にしかすぎず、その背後には深い混沌としたディオニュソス的陶酔があり、この二者の交錯と総合によってギリシアの芸術や悲劇は栄えたとする。そして、ソクラテス的合理主義の勝利は、悲劇からディオニュソス的音楽性を排除し（たとえばエウリピデスの作品において）、真の悲劇を滅ぼし、それがそのまま現代に至っていると断じ、ディオニュソス的精神の復活を説いたものである。ニーチェは、この復活の可能性をワーグナーの楽劇に期待した。

153　ベルトルト・ブレヒト（1898〜1956）ドイツの劇作家（〈三文オペラ〉〈肝っ玉おっかあとその子供達〉）。今世紀最大の演劇理論家〈異常化効果〉の理論）。〈ベルリナー・アンサンブル〉のために作品を書き、みずからの理論を演出方法（演技指導）に実践した。マルクス主義者ブレヒトの作品は、資本主義への反逆の社会ドラマであるとともに、その俳優論は、スタニスラフスキーのそれとは逆をゆく、新しい具体的なリアリズムにもとづく。

154　スタニスラフスキー（1863〜1938）ロシアの舞台俳優・演出家。1893年、モスクワ芸術座を創設。ハウプトマンの自然主義演劇から出発し、演出と演技の真に迫る（イュージョナルな）リアリズムを強調した。

155　ロマン・ポランスキー Roman POLANSKI 1933年生まれのポーランドの映画作家。現在はポーランドをとび出て、ヨーロッパとアメリカを股にかけて活躍中。「水の中のナイフ」「反撥」「袋小路」「吸血鬼殺し」「ローズマリーの赤ちゃん」などの作品あり。

156　ジャン・ジオーノ Jean GIONO フランスの田園小説家。〈丘〉〈青二才のジャン〉など。映画化された作品には「河は呼んでる」「太陽は傷だらけ」「気晴らしなき王様」など。みずからも「クレデュス」（60年）を監督している。

157　ジャック・ドニオル＝ヴァルクローズ J. DONIOL-VALCROZE　〈カイエ・デュ・シネマ〉誌出身の映画作家。「唇によだれ」「ときめく心」「強姦」などの作品あり。

158　〈語り部〉　原語は Conteur（話し手、物語作家）。ヨーロッパには古代ギリシアの吟遊詩人から中世のトルバドゥールに至る物語作家の伝統がある。

159　〈スペクタクル〉 Spectacle　〈光景〉とか〈見せ物〉の意。

160　「未来展望」 ANTICIPATION　オムニバス映画「世界最古の職業」（67年）の一篇（「西暦二千年の恋」改題）。

161　「未来展望」の主演者はアンナ・カリーナ、ジャック・シャリエ、マリリュ・トーロ。

162　ジャック・ドミー Jacques DEMY　〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の叙情詩人といわれる映画作家。「ローラ」「天使の入江」「シェルブールの雨傘」「ロシュフォールの恋人たち」において新しいミュージカル映画の可能性を追求している。

163　ジャック・リヴェットと〈カイエ・デュ・シネマ〉誌の批評家たちは、すでに、ベルイマンのパロディックなミュージカル・コメディと活動大写真のリズムにつらぬかれた「この女どもについて語るな」（64年作、色彩映画）の中に、ゴダールの「女は女である」の影響を認めていた。

164　ベルイマンはゴダールの私淑する映画作家のひとりで、以下のようなベルイマン論がある……≪イングマル・ベルイマンの映画は、いわば、24分の1秒という瞬間がみずから変身し、手足を拡張して1時間半になり至ったものである。それはまぶたを2度閉じる間に凝視した世界であり、心臓が2度鼓動する間の悲しみ、手を二度拍つ間の生の歓びなのである……≫

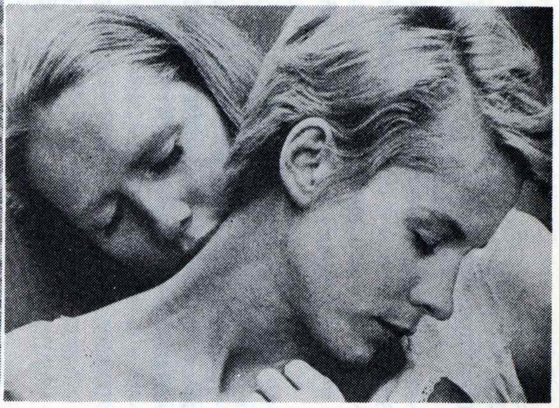
165　ベルイマンは〈神の三部作〉といわれる「鏡の中にあるごとく」「冬の光」「沈黙」のあと、こ

けている階級教育について、私はつい最近、ある新聞紙上に発表された数行の記事を切り抜いておいた。というのも、私はジャン＝ジャック・ルソーの〈エミール〉(注183)の映画化を考えているからなのだが、この数行の記事というのは、我らの青少年大臣ミソッフ氏(注184)が発表した〈白書〉の数行である。すなわち、ミソッフ氏はこう述べているのだ——《学校は社会の諸関係を表現するものでなければならぬ。まず第一に、その家柄によって根本的に社会の最高の指導的地位を占めるべき子弟の長期的かつ抽象的な教育を組織すること。次いで、実地の職業に就くに際してごく限定された教育しか必要としないような労働者および農業従事者の子弟のためのより短期的な、かつ、より単純化された教育を浸透させること》。これ以上注釈などいるまい。

問　あなたの〈エミール〉とは、どんなものですか?

ゴダール　きわめて現代的な映画だ。学校へ通うことを拒否して、外で人間を観察したり、映画を見に行ったり、本を読んだり、ラジオを聞いたり、テレビを見たりして、ひとりで物事を学び始める少年の物語だ。

教育も、映画と同じように、再検討し、修正すべき技術の巨大な総合だ。すべてがやり直されるべきである。労働者階級の息子が勉強したいと思ったら、どうなるか? すぐに金銭の問題にぶつかる。低開発国の問題と同じだ。奨学資金制度だってこの上なく非道義的である。奨学資金を受ける生徒は成績優秀なる者でなければならぬ。よろしい。だが、この〈成績優秀〉なる者とはどんな人間のことを言うのか? 大学では、まるで軍隊で点呼を行なうように、出席をとる。〈成績優秀なる者〉とは、つまり、いつも出席している学生のことであり、勤勉なる生徒のことなのである。生活に十分余裕があって、学資稼ぎにあくせくする必要なんかない学生のことなのだ。出席率のほうが習得率よりも重要視されているのである! その上、小学校から大学に至るまで、生徒に本当に学ぶ気力と時間を与える術を知っている者はいない。さらに教授の給料はこの上なく安いときている。この問題は、もちろん、簡単なものではない。しかし、すべての面で、出発点から許しがたい事柄があまりにも多くありすぎるのである。





フランスくらい、教育に対する信用が狭く限定されている国はない。これはすべて、きわめて意識的・意図的な政治工作に由来するものだ。ド・ゴールは《エリートを育成せよ!》と言う。《より多くの学者や研究者を育成せよ!》とは言わないのである。〈エリート〉だ! しかるに、エリートはもう育成されつくしている。

問　東欧諸国では、教育を受ける可能性はきわめて広く、かつ自由だが、ただ同時に、エリートだけに与えられた分野の特殊教育コースがある。30歳になった職工は、もはや絶対に映画をつくる希望は抱けない。映画をつくるには、映画学校を経なければならない……

ゴダール　手を使う仕事と頭を使う仕事とは量的には全く異なるけれども、質的には異なるものではない。ただ双方の仕事が同一地点で行なわれたためしがないので、真の共同作業が行なわれないのである。ここでまたくりかえして言うが、労働者は私に何も教えることができないし、私もまた労働者に何ひとつとして学ばせることはできない。だが、本当はその逆であるべきで、お互いにうんと学びあうべきなのだ。それ故に、これを変えようとする者が出てくるのだ。たとえば、文化大革命を行なった中国人である。しかし、この変革への希望も、もしこれを数年限りで見切ってしまわずに、数世紀も先を長い眼で見てやるならば、必ずしもはかないユートピア思想ではないのである。文明は長い間持続する。何故、わずか1世紀半前に共産主義とともに生まれたばかりの新しい文明が、一瞬にして終ってしまうことを欲するのか? それはたぶん千年も2千年もかかることなのだ……事実、この前の〈文化大革命〉はもう2千年も以前に遡る。キリスト教徒の革命がそれだった。そして、それは今やっと終焉を迎えつつあるが、反動主義者どもを生み出しただけだった。映像と音響の産業は、今なお、これら反動主義者どもの忠実なる傭兵である。

〈カイエ・デュ・シネマ〉誌より転載

訳・構成＝柴田駿　山田宏一

写真は右イングマル・ベルイマン作品「ペルソナ」
左ルイス・ブニュエル作品「昼顔」

の三部作を閉じるパロディックなコメディ「この女どもについて語るな」をつくって、しばらく沈黙したままであった。その後、3年ぶりに「ペルソナ」を発表。ゴダールはこれをベルイマンの最高作とみている。「ペルソナ」のあと、ベルイマンは、「狼の時間」(68年)を完成した。

166 原文は redoublement de texte (ことばの累積)。映画「ペルソナ」の中で、ビビ・アンデルソンの看護婦が、もの言わぬ女優リヴ・ウルマンを前にして、えんえんと打ち明け話(恋人のこと、初めてのセックスの経験のこと、など)をする場面を指しているものと思われる。

167 美学的に esthétiquement ここでは、むしろ、《美意識の上で》ぐらいの意味か。

168 「ウィークエンド」の冒頭の第2シーンでミレーユ・ダルクがその情夫らしき精神科医にセックスに関する大胆な打ち明け話をえんえんと語るワンシーン・ワンカットを指す。

169 ゴダールの作品には、周知のごとく、常に特別出演者と主人公との間にインタヴューが行なわれ、映画のテーマを要約する。「勝手にしやがれ」におけるジャン＝ピエール・メルヴィル(映画監督)、「女と男のいる舗道」におけるブリス・パラン(哲学者)、「中国女」におけるフランシス・ジャンソン(哲学者)らとのインタヴューである。これらインタヴューのシーンはほとんど常にフィックスのワンショット撮影で行なわれ、〈ことば〉の内容を生かす効果が狙われている。この点に関して、ゴダールは〈映画の**聞き方**〉を強調し、《眼をつむってもかまわぬが、ただ耳を傾けてくれさえすればよい》とまで語っている。

170 サミュエル・ベケット Samuel BECKETT 1906年ダブリン市(アイルランド)生まれの小説家、劇作家。1938年以後パリに定住し、47年以後フランス語で作品を発表。〈ゴドーを待ちながら〉〈ああ、美わしの日々!〉〈芝居〉など。現代の絶望と人間の不条理を告発する彼の戯曲は《不条理演劇》とよばれ、ユージェーヌ・イオネスコとともにアンチ・テアトルの代表的作家である。

171 〈ああ、美わしの日々!〉 OH! LES BEAUX JOURS! 61年に英語で書いた〈しあわせな日々〉 HAPPY DAYS! を63年フランス語にみずから翻訳した作品。首まで埋められたひとりの女が語り続ける芝居である。

172 〈ああ、美わしの日々!〉は、フランスでは、オデオン座で、マドレーヌ・ルノーが演じて大当りをとり、彼女の最大の当り役のひとつとなった(演出はロジェ・ブラン)。

173 映画「ペルソナ」の中では、ビビ・アンデルソンは看護婦、リヴ・ウルマンは言語喪失した女優(患者)として登場するが、このふたつの役は最後に逆転する。ゴダールがもしこのインタヴューの中で女優を取り違えていないとすれば、彼はこの映画の中で常識的な〈逆転〉を見ずに、最後に病院を出てゆく女アルマ(ビビ・アンデルソン)を最初から患者の役として見ていたということになる。

174 患者(女優)の夫が現われて、看護婦(ビビ・アンデルソン)を妻とまちがえるシーン。ただし、ゴダール流の〈リアリズム〉で解釈すれば、夫は女をまちがえたのではなく、まさしく彼女は妻なのだということになる。

175 西ドイツの新鋭ジャン＝マリ・ストローブの処女作「妥協せざる人々」(65年作)のこと。ハインリッヒ・ベールの原作〈秘蹟〉の映画化で、ナチス時代を中心としたドイツの60年史をわずか60分で描いた〈省略映画〉の傑作といわれる映画である。その〈語り〉と文体の革新性において、オーソン・ウェルズの「市民ケーン」と比較されている。

176 〈戸別訪問演劇〉 Le porte á porte théâtral 《ギョームは戸別巡回演劇を行なう。新婚夫婦のスイートホームの戸口でラシーヌを読み、アパートの番人に向かってブレヒトを読む》(「中国女」のシノプシスから)

177 デカルト(1596〜1637)の〈省察〉は最初、ラテン語で書かれ、次いで41年に仏訳された。副題に〈神の存在と霊魂の不滅を証明する第一哲学の省察〉とあるように、神の存在と人間の実在性を証明しようとした哲学論文集で、全体が6章からなり、特に第6章(終章)は〈第6の省察〉の名でよばれ、《物質的な事物の存在、ならびに人間の魂と肉体との間にある実在的区別について》考察した部分である。

178 ジャン＝ピエール・レオは映画監督志望で、ゴダールの助監督(「恋人のいる時間」以後の全作品)やトリュフォーの「柔らかい肌」の助監督をやり、シネマテークの常連のひとりである。

179 〈演習〉 exercices pratiques 〈ふだんの訓練〉ぐらいの意。出典は不詳だが、アンドレ・ブルトンの〈シュールレアリスム宣言〉の第1章に〈超現実的魔術の秘訣〉の項があり、ふだんの訓練なくしては〈オートマチスム〉の効果はありえない意味のことが述べられている。

180 〈カイエ・デュ・シネマ〉誌第187号で、ゴダールは「バルタザールどこへ行く?」をめぐってロベール・ブレッソンにインタヴューを行なっているが、その中でふたりは相対立する〈俳優論〉をたたかわしている。また、ゴダールは、ブレッソンの職業俳優否定論に対して、他のところで以下のような批判を行なっている——《私は、決して職業俳優を使ってはならないというロベール・ブレッソンには同意できない。ブレッソンは映画史上最大の監督の一人であり、私の崇敬する映画作家だが、こと役者に関する限り、彼にはあたかも人種偏見のようなものがありすぎると思う。もちろん、ブレッソンの言うとおり、私たち監督の理想は、演技指導において、できる限りの新鮮さと従順さを獲得し、〈演劇性〉すなわち一切の芝居がかった要素を捨象することであるが、それとて監督各人の方式があるのである》

181 ルイ・ジューヴェ(1887〜1951)今世紀フランスの最大の舞台演出家・俳優。特にジュール・ロマンの〈クノック〉〈トルアデック氏〉やジャン・ジロドゥの〈トロイ戦争は起こらない〉〈エレクトラ〉〈オンディーヌ〉を初演。映画「女だけの都」「旅路の果て」「おかしなドラマ」「犯罪河岸」などにも出演している。

182 prédestination 〈予定調和〉または〈救霊予定説〉。人間の運命は、生まれる以前から神によって定められているとするジャンセニスムの恩寵の教理。人間の自由を決定するものは神の摂理であり、人間は神の審判を期待しつつ苦悶の中に生きねばならぬとするジャンセニスムの厳しい道徳観はロベール・ブレッソンの映画の黙示録的モラルでもある(「バルタザールどこへ行く?」「ムシェット」)。

183 〈エミール〉 ジャン＝ジャック・ルソー(1712〜78)の最後の大作で、社会秩序の中に〈自然人〉を再生する意図をうたった小説体の啓蒙的教育論。ルソーはこの中で教育の本質的目的は人間の形成であり、官吏養成ではないことを強調し、感動的な自然宗教を再興したが、出版と同時にルソーの汎神論に対立する哲学者や聖職者に弾圧・迫害され、焚書騒ぎを起こした。ゴダールは「ウィークエンド」のあと〈エミール〉の現代版脚色「楽しい科学」 LE GAI SAVOIR (ジャン＝ピエール・レオ主演)を完成した。

184 ミソッフは〈5月危機〉のさなかで青年スポーツ相を辞職したが、〈ミソッフの青春白書〉と通称される青年向け人生案内の著書がある。

訳注・構成　柴田駿　山田宏一

愛と政治の地平線のかなたへ

J＝L・ゴダール論

アラン・ジュフロワ
仲川　譲＝訳

この世には、いつも不平ばかりこぼしながら仕事をしている人々、なんでもかんでもデタラメを言う人々、人間に親しみを覚えることができず、やたらに相手の気を滅入らせてしまう人々が多い。しかし、他方では、まじめな人々、なんのこだわりもなく心から笑いあえる人々、思想も感情も労働もすべて生命力に還元することを知っていて、私たちの毎日の生活に必要欠くべからざる存在となる人々もいる。そんなすばらしい人々の中に、ジャン＝リュック・ゴダールというひとがいるのである。しかも、さいわいなことには、彼は、カフェのテラスやアパートの中で、気軽に親しく握手のできる男であり、私たちの思考の方向を自由にして安心してゆだねることのできる相手だ。というのも、カフェやアパートの中で私たちが本を書いたりしている時、彼のほうも、やはり、どこかのカフェやアパートで映画を撮っているからなのである。私たちは、まさしくゴダールとともに、たとえそれが会話の途中とか映画館の中とかであっても、私たち自身の時間的な状況意識、時間的な危機感を発見するのだ。ゴダールの鋭い感覚は、いわば、彼自身この上なく注意深く取り扱っている爆発物のようなものなのだ。

政治的現実の認識

政治的な現実性（アクチュアリテ）とは世界に燃えさかるすべてのものであり、画家や芸術家は、その現実性認識（アクチュアリズム）によって、芸術上の資本主義（キャピタリズム）の戦略的な諸形態と闘うのみならず、真の革命的アヴァンギャルドを創造することができるのである。政治的現実の認識によって、歴史の現実的運動にみずから参加することによって、その不断の現在的直覚によって、芸術家は、世界の変貌の歴史の中にひとつの役割をはたす志向をもつことができるのだ。しかし、政治的現実は、至るところに、しかもあらゆる瞬間に勃発する。愛する女の顔が朝の疲れの中に現われる瞬間に政治的現実は始まるのであり、ただ単に、新聞の報道記事を読んで、レジス・ドブレが拷問され、銃殺されるのを防ぐ術も知らぬ私たちの無能ぶりを明確に知らされる瞬間にだけ始まるものではないのだ。政治的現実は、愛する女が自分のもとを去って、他の男と生活するために新しいカーテンを探し求めてゆく姿をはるかに認めた瞬間に始まるのであり、ただ単に、身の毛のよだつような選挙宣伝ポスターとか、ド・ゴール大統領の記者会見とともにのみ始まるものではないのである。

私は、ジャン＝リュック・ゴダールの中に、この二重の地平線を見る。私は、いわば、映画理工科大学卒業のエリート監督ともいうべき輩を見ているのではなく、あのカフェのテラスと同じ地点に、〈エル〉を読むあの人妻のかたわらに、自分を見出だすのである。私たちはみんな、ゴダールと同じように、ほとんど全く同じ時刻に、同じ地下鉄の入口で、〈ル・モンド〉とか〈フランス・ヌーヴェル〉といった新聞を買い、同じ本を読み、同じ映画を見てきたのだ。そして特に、私たちはみんな、ゴダールとほとんど全く同じまなざしで街路をながめ、この街路に何かひとつの意味を与えるものを求め、この街路を、私たち各自が全世界とともに解決すべき秘密の問題意識をもつことができる共通の広場と化す意味を探しあぐねてきたのだ。なぜなら、ジャン＝リュック・ゴダールは、だれにでも似ようとする偉大な野心家であり、その独自のものの見方によってのみ有名になった無名氏であり、この数年来私たちの最も親しい同胞だからである。というのも、私たちはみんな、彼を決して死ぬことのない——そして私たちを、青春の思想を捨てた大人たちとは別の人間にしてくれる——永遠の子供のように、心の中に抱きつづけてきているからなのだ。

ジャン＝リュック・ゴダールは、私たちと同じように、数カ月前、〈マルクス・レーニン主義手帳〉と〈毛沢東語録〉を読んだ。私たちと同じように、彼は熱狂した。私たちと同じように、彼は、ヴェトナム戦争の推移と中ソ対立の悲劇的な困難さについて問題意識を抱いた。私たちと同じように、彼はアメリカ人を憎んだ。すべてが彼の意識を捉え、すべてが彼の心を痛ませた。

それはすでに、「気狂いピエロ」を見れば、一目瞭然のことだ。しかし、人々は、ロマンティックに、ジャーナリスティックに（というのも、ひとは各自他人のロマンのジャーナリストだからだ）、気狂いピエロの絶望と自殺を、ジャン＝リュックとアンナ（カリーナ）との実生活における訣別によって説明しただけだった。たぶん、それはその通りだったであろうが、しかし、すべての真実と同様に、この作品も単なる心のクロニクルに限定してしまう前に、もう少し想像的な、もう少し視野の大きい注意を要求していたのである。もしジャン＝リュックとアンナとの愛が破滅したとすれば、それは、とりもなおさず、私たちの住む世界が彼らの愛の生活を許容しなかった



［メイド・イン・USA］



［気狂いピエロ］

ということなのだ。アンドレ・ブルトンが、すでに、＜通底器＞において、この真実を、ゴダールのために証明していた。しかし、私たちの住むこの世界が醜く、腐敗していて、ふたりの男女の間に存在しうる最も強い——真に心の底が通じあう——結合に逆らうものであるとすれば、それは、この世界が、現世を越えた、手の届かない悪魔的な掟に従属していて、その掟を破る者はなんびとといえども、さらに暗黒の地獄に落としめられるのだということではない。いや、私たちの住むこの世界——その支配階級、その支配的なイデオロギー、その支配的なコミックス——は、かつてスタンダールが、平板で散文的であるが故に憎悪したパリの社交界と同じ世界であり、ランボーとロートレアモン以来、すべての詩人が、彼らの最も深奥部の意識の中で呪いつづけてきた同じ世界だからなのである。この世界を私たちに尊ぶようにさせるものはなにもないのだ。ただ、パリ・コミューン（1871年のパリ労働者革命政府）だけが私たちの世界の唯一の解放の出口だった。しかし、その出口は、周知のごとく、もうかれこれ百年このかた、ブルジョアジーによって閉塞されているのである。

愛と政治の三部作

そんなわけで、「気狂いピエロ」以後、すなわち、自殺の妄執ののち、見つかった永遠と孤独の苦悩の戦慄ののち、ゴダールは、私たちが受け入れようとしても、知らずしらずのうちに、他人とのどんな些細な会話をもむつかしく、苦悩にみちたものにしてしまう、この社会の分析に身を投じようと決断したのだ。「男性・女性」はこの分析の最初の粗描だった。それは、女を情熱的に愛することのできる男の日々の生存の中核的不幸の要因としての女の分析だった。しかし、この分析は、同時にまた、腹部への短刀の一突きでもあり、この分析が投げかけたいく筋かの閃光は自殺のきらめきにも似ていた。にもかかわらず、それは小説（ロマン）とは全く異なる次元に位置するものであり、いわば、現実の中の想像的ルポルタージュあるいは想像の中の現実的ルポルタージュとでもよぶべきものを創造したのである。この作品のふつうの物語り映画に対する位置は、あたかも小説（ロマン）に対するアンドレ・ブルトンの＜ナジャ＞のようなものだ。なぜなら、この作品は、ある日突然、男が女と語りあうことができなくなってしまうメカニズムの分析であり、ある日突然、彼または彼女がどんなに真実を叫んでもむなしく、相互に理解しあうことが全く不可能になってしまう原因をつきとめることであり、そして、たとえば、なぜふたりの可愛い嘘つき女たちのバカ気たおしゃべりが、ひとりの男性の人生において、あたかもヴェトナム国民に対する米軍の攻撃行為さながらに、同じ破壊力をもちうるのかという理由を発見する試みだからである。

映画は1時間半の間に、1時間半という時間の枠内でしか理解できない事柄を寄せ集めたものだ。だから、ゴダールにおけるこの愛と政治の二重構造を認知するためには**「メイド・イン・USA」「彼女について私が知っている二、三の事柄」**、そして**「中国女」**という政治的三部作を、あたかも共鳴箱として見、捉えなければならぬ。叶わぬ愛は、戦争と同じように、決して個人の意志では統御できない力だ。しかし、もし愛が叶わぬものであるとすれば、愛がこの世のあらゆる不条理の最も不調和な渦の中でしか完成されぬものであると同時に、それは、西洋の社会が、通説とは逆に、個人の自由が十二分に開花できるようにはつくられていないということなのである。それ故に、もし、私たちの社会において男が女と演ずるドラマを構成する一切の矛盾に対して、実践的真実の詩人の眼を向けるならば、当然、そこには、政治的な、すなわち革命的な解決方法しかないことに気がつく。ジャン＝リュック・ゴダールの上記の三部作の問題意識がそこにあることは、盲つんぼならいざ知らず、万人の眼に明らかだ。もし人生が大津波のごとく彼をまきこみ、ひっくりかえすとすれば、それは、彼みずからその個人的ドラマからもぎとった明晰さが、彼に、世界の革命の必要性を理解させたからなのである。

だからといって、そういったすべてのことが、彼をとりまく自由主義的西洋、＜自由フランス＞の概念を限定してしまうというわけではないし、また、上部構造という＜マルクス主義的＞なテーゼをすっかり破壊してしまうわけのものではない。事実、私たちは、時として、社会生活を地獄と化しているのは死滅した芸術と死滅した思考の腐敗ではないか、という疑問を抱きがちだ。絶えず相互に拮抗しあっている諸々の思想の渦の中で、ゴダールは、私たちに、あたかも私たちが初めて意識するかのごとく、言語というものを発見させようと決断した。彼の映画の中でしばしばセリフをもおおいかくしてしまうほどの現実的騒音は、単に、その次元への注意力を増長させ



［男性・女性］

るためのものではなく、思考の亀裂と破綻を、思考の肉体的事故を示すためなのである。かくして、彼の映画は、ますます意識化された形で、私たちの心的メカニズムの内奥部にまで及ぶ社会の現実的統制力への抵抗を可能ならしめる抗毒素となるのだ。この社会とは、資本主義（キャピタリズム）だ。この社会を言いあらわすためには、このことばしかない。資本主義の模範的な例は、いわゆる＜アメリカ的生活様式＞であり、アメリカ的消費社会、アメリカ的政治犯罪、そしてアメリカのヴェトナム戦略は、その領土を無限に拡大しつつある。ゴダールは、このアメリカ的領土の真只中で＜ことば＞による抵抗運動を組織し、表現の自由を革命的権力に変えようと決心したのである。彼は、こうした＜ことば＞によるレジスタンスが、映画を基点として組織しうるということを考えた唯一の映画作家ですらある。

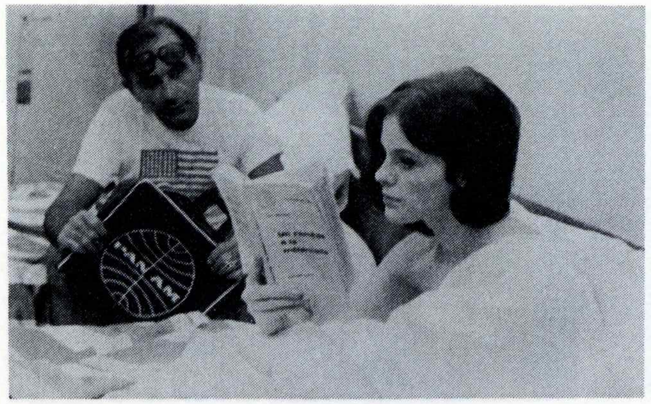
政治意識の明証性

「中国女」は、ただマルクス・レーニン主義のロビンソン・クルーソーだけが構想しうる現実世界の偉大な教科書であり、私たちの社会に対する抵抗の映画である。それは親中国派映画とか親ソ派映画とかいった観念では定義できない、いわば、革命闘争のための戦術への問いかけなのだ。フランスとか合衆国とか、なんでも好きなことが自由にできるが、ただ＜ことば＞によって革命の場を準備することだけは許されていない国において、革命的戦闘のために行使すべき方法に関する問いかけを行なった作品なのだ。というのも、表現の自由は、次第に単なる現実的な自由と混合されつつあり、今日では、ただ単に、あのいつわりの表現の自由、すなわち、ヴェトナムをはじめ、世界の至る所において、都合の悪いものはすべて抹殺してしまおうとする、あの終局的なドグマに支えられている社会に対して、たかだか批判の火を集中することぐらいにしか役立つことができなくなっているからなのである。ソ連もまた民主主義の神話のいくつかによってみずからかき乱されているかに見える現在、アメリカ的な苦悩や恐怖や気取りや愚かさや尊大さやゴマ化しや自意識過剰や悲惨や混乱だけではなく、私たち自身の思想的な混乱、私たち自身の政治的な混乱を真に理解する助けとなるものは、まさしく、あの危険な中国的自由であり、革命の中の革命の入門書であり、そして特に、毛沢東の中国における不断の革命的思想の賭けにほかならない。私たちは、もはや、私たちの時間的状況のみならず、私たちの革命的状況をも全く分らなくなっているのだ。

ウィトゲンシュタインは、思想的な混乱の中に生きている人間は、たとえ出口の戸が開いていても、そこから出ることができないという意味のことを書いている。そして、こうしたあわれな人間に対して、彼は、壁に頭をぶつけるよりは、壁に這いつくばるようにして沿ってゆけば、最後には出口の扉に行きつくだろう、と忠告する。いくにんかの画家や作家がそのことを理解したと私は思う。しかし、壁に這いつくばって行くとはどういうことなのか？ それは、ことばの意味について、映像（イマージュ）の意味について自問自答することであり、ほとんどゼロの地点に立ちかえるということだ。

「中国女」において、ゴダールは壁に沿って這いつくばったりしてはいない（ただひとつの壁——アパートの＜集会場＞の外側の窓——に沿っての移動撮影はあるが、それも外側からだ。というのも、ゴダールの問題は、**はいる**ことであって、**出る**ことではないからだ）。彼は世界のすべての壁と直面し、そして私たちみんなに彼といっしょに壁と直面させ、対決させるのである。

彼は、夏のヴァカンスの間、数人のパリの若き＜紅衛兵＞がアパートの室内を根城として催す共闘会議の模様を、次第に長くなってゆくフィックスのワンショットで捉える。親中国派の若きコミュニストの闘士たちは、彼らの力の及ぶ範囲で、フランスにおいて革命を起こすために適用しうる反資本主義的および反修正主義的闘争方法を考案しようと試みる。彼らの共闘会議における諸提案は、たとえそれがルイ・アルチュセールや毛沢東からの引用であっても、政治的意識の明証であり、その原理にほかならない。しかも、この基本的な明証性の理論を、人間の顔にうつるその反映を、行動や仕草に及ぼすその直接的影響力を、かつて映像化した者はいないのだ。政治的意識が羞恥心と同じように顔をあからめさせ、知的次元における対立が、セックスの次元における不和と全く同じ肉体的なへだたりをつくり出すことを、かつて表現してみせた者はいないのである。若者たちが政治以外の話をするとすれば、問題は愛とセックスをおいてほかにない。たとえば、この中国女（爆撃されるヴェトナムを演じてみせるあのすばらしい迷える田舎娘ジュリエット・ベルトではなく、もうひとりのほうの娘、その気取りのない単純さで諸々の思想を内面化し、私たちを感動させるスラヴ系

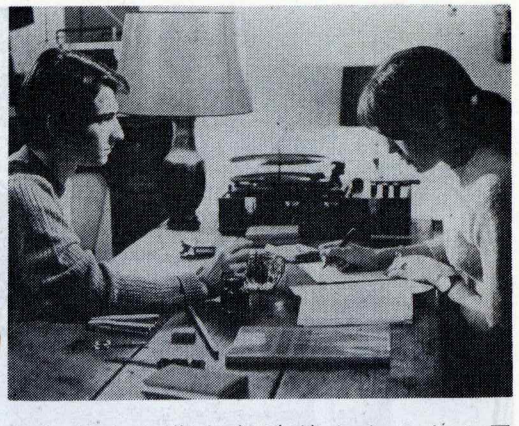

［彼女について私が知っている二，三の事柄］

の娘アンヌ・ヴィアゼムスキーだ）、この銀行家とアカデミー・フランセーズの矛盾的混血娘たる（アンヌ・ヴィアゼムスキーはアカデミシアンの文豪モーリャックの孫娘に当たり、父はスラヴ系の銀行財閥である）、カスケットをかむったパリジェンヌの中国女は、ジャン＝ピエール・レオにむかって、ふたつの戦線に立って闘わねばならぬと言い、それを証明するために、レコードのピック・アップを始動させ、冷静に、なんのてらいもなく、テーブルにレオと向かいあったまま、彼女はもう彼を愛してはいない、退屈だ、着ているセーターの色も気にくわない、よく知りもしないくせに物事を知ったかぶりして語るその口っぷりも大嫌いだ、と宣言し、そして、≪あなたをもう愛してないわ≫ということばを何度もくり返し、ついでピック・アップを止めるのだ。それはなんでもない小さなシーンである。しかし、それこそ否定できない、すさまじい＜訓練＞なのだ。なぜなら、俳優のジャン＝ピエールは、熱狂家のジャン＝ピエールは、音楽とアンヌ・ヴィアゼムスキーのことばを聞きながら、なにをしているのかといえば、彼はたたかっているのだ。絶望的に、ふたつの戦線に立って、沈黙の闘争をつづけているからなのだ。

私たちもまた、この映画とともに、ふたつの戦線の闘争を行なうのだ。ひとつは、ブルジョア的イデオロギー、流行、芸術という名の隠れ蓑の下で幅を利かせている精神麻酔剤的な愚劣さに対して。そして同時に、客観的にお互いに最も必要なはずの同志がついには背中を撃ちあわねばならないという、革命的イデオロギーのスターリン的錯誤に対して。しかし、この二重の戦線はただ単に政治的なものではなく、芸術的な問題でもあるのだ。私たちはこれらの親中国派の学生たちによって関係づけられていると同時に、これらの学生を演ずる俳優たちによっても関係づけられているからである。ジャン＝ピエール・レオはキャメラの前で語る。私たちは彼の前にあるキャメラを見る。彼の語ることばは、しかし、全く変質されてはいない。なぜなら、キャメラはその独自の真実、その独自の眼の真実をもっているからだ。それが映画というものであるとすれば、つまり、映画とは賭けられた現実であるとすれば、それはまた、そのまま、政治でもあるのだ。そこでは、キャメラがいよいよ決定的な役割をはたしつつあるのだ。この映画の若者たちの態度は、ゴダールが彼個人の生活に採用したいと思っている態度とは似ても似つかないものである。ゴダールは、もちろん、彼の政治とは映画なのだということをよく心得ているのである。だからこそ、彼は、限りない大胆さにつらぬかれた戦略的な手術と解剖のプロセスにおいて、彼の全作品の1本1本を、ひとつの慎重に計算された戦術的アクションとして構想してきたのである。しかし、彼の映画は政治の＜ことば＞の総体をも、芸術の＜ことば＞の総体をも包含する表現であって、決してそのいずれかに帰納されうるものではないのである。≪われわれは、誤てる政治的視点を表現する芸術作品に反対すると同時に、また、政治的視点は正しくとも、芸術的表現力を欠く＜スローガン＞的な、＜政治パンフレット＞な作品傾向にも反対するものである≫――ジャン＝ピエール・レオ（ギヨーム）が私たちの前で、私たちに代わって確認するこのことばは、また、ゴダールのメッセージでもあるのだ。

世界の未来についての問いかけ

オランダの画家レックス・ド・ブリュインが演ずる人物キリロフは、このアパートに構成された＜アデン・アラビア＞細胞（＜アデン・アラビア＞はポール・ニザンの小説の題名である）の内部で、現代芸術教育のいつわりの自由を告発する。キリロフの自殺は言語の陰謀の中で破滅してゆく個人のドラマであり、芸術作品の未完成そのもの、その避けることのできない、絶望的な未完のドラマである。芸術は思想の現実性を包囲し、その網にかかる一切のものをとらえる。しかし、芸術は決して、思想とも、事物とも、完全には混合できないものだ。なぜなら、芸術とは、たとえ、いかなる場合にも完全たりえないとはいえ、常にすべてを包含し、トータルたらんとする志向がなければ、全く無意味なものだからである。ゴダールがキリロフに、**≪混沌たる思想を明確な映像に対決させなければならぬ≫**というメッセージを白壁の上に書かせたのも、その意味にほかならない。それは、人生の最も日常的な深奥部において、なにか未知のものについて問わねばならぬ時、私たちみんながやっていることだ。キリロフはピストル自殺する。なぜなら……≪マルクス・レーニン主義はすべてを可能にする≫としても、それは私たちに、ゴダールはナイーヴにもマルクス・レーニン主義者になったのだとか、いわんや、現実的社会主義者になったのだとかいうぐあいに考えることを禁ずるからである。逆に、映画


［中国女］

［中国女］は、芸術に関するもうひとつのマルクス的考察が、世界の変貌の思想を基点として可能なのだということを呈示するものだ。マルクス主義理論、すなわち、生活と闘争の実践から生まれる理論が、もうひとつの必然的なフォルム、人間的理解の改造、いわば、最も実在的な発見がひとつの政治的行為を包含し、また、最も政治的な行為が詩人の一句の最も実在的な発見と異なるものではないという思想と、もはや不能的に矛盾するものではないのだ、ということを。

なぜなら、カスケットをかむったもうひとりの闘士、レオナルド・ダ・ヴィンチも、また他の同種の詩人も引用せず、また、パリを訪れたソ連の文化相の暗殺を拒否したためにこの＜アデン・アラビア＞細胞から除名され、彼の同志たちから＜修正主義者＞よばわりされるアンリは、＜芸術家＞ではないのである。アンドレ・マルロオとはなんの関係もないのだ。彼はピストルを持っていないのだし、フランス共産党の幹部たちが彼をなぶり殺しにしようったって無駄なのだ。彼が最終的に正しいと認めるのは、フランス共産党なのだから。したがって、彼をネガティヴな人物、いわゆる毛沢東派の狂信的人物とみなすことはできない。そして、あのパリ16区のスラヴ系のブルジョア中国女（ヴェロニク）とフランシス・ジャンソン教授とが郊外の汽車の中で出会ってかわす対話。彼女はジャンソンに忠告を乞う。なぜなら、彼女は、自分がフランスという国には不在の人間であることを知っているからだ。なぜなら、フランスでは、だれもかれもが、もう革命家たらんとする気はないのだ、レジス・ドブレなどは一介のロマンティックなブルジョア山師、いわば、ボリビア山中の小バイロンにすぎないのだ、と思いこもうとしているからだ。ジャンソンは彼女に言いきかせる――彼女がなにをやっても、たとえ、フランス中の大学を閉鎖させるためになにを仕出かそうとも、彼女はフランスのジャミラ・ブパーシャ（アルジェリア戦争のゲリラ女闘士で、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの養女）にはなることができないことを。なぜなら、彼女の背後には、ともにたたかう民衆がいないからだ。なぜなら――これはジャンソンが言ったことだったのであろうか？――経済的・社会的革命は、現段階では、外国人の占領者に対する国民的抵抗運動のためにしか生起しえないからだ。なぜなら……ド・ゴールはアメリカ軍の兵士たちを追い出したばかりだからだ。［中国女］のクライマックスであり、また、映画史上最高の場面のひとつでもあるこの対話のシーンは、ジャン＝リュック・ゴダールという映画作家はただひとつの政治的法則しか尊重していないことを示すものである。その政治的法則とは、彼の＜真実の眼＞についての概念によってのみ規定される法則だ。ただ単に見ることだけに甘んじず、現実をたえずつくり出す眼、現実に決して背を向けず、現実を裏切ることなく、現実を再創造してゆく眼だけが、ジャン＝リュック・ゴダールの真実の法則なのだ。なぜなら、現実とは変貌するものであり、そして、**変貌するものでしかない**からなのだ。ゴダールのキャメラは、彼が想像したものを現実的に、聴きとれるものに、見えるものにするためにのみ、そこに存在する。彼の＜アデン・アラビア＞細胞――そのメンバーはすべて俳優だ――の想像的現実、毛沢東を読むこの若者たちの想像的現実は、私たちの人生の虚構そのものであり、ゴダールの想像的現実によって不断に破壊されるのだ。ジャン＝ピエール・レオが＜戸別訪問演劇＞を行なう、この映画のラスト・シーンは、ゴダールの政治的三部作全体にその最後の意味を与えるものである。それは万人によびかけ、万人に、そして世界にかかわる問題だ。なぜなら、個人的生活の描写だけでは現実全体を明らかにすることはできないからだ。しかし、その意味は私たちみんなの問題を超えるものだ。なぜなら、矛盾したちりぢりの思想を大胆に現実に導入することによって、ゴダールは、彼の知覚と認識の個人的限界を破壊し、拡大するためにすべてを行なったからだ。それ故に、きっとこの三部作は、ひとりの若い女中が涙にむせんで、愛のために死なんばかりの様子をしていた、あのアパートの戸口のように、音を立てて開いたまま、閉じられるのだ。これこそ映画なのだ。私たちは、ひと言もことばを発することができずに、映画から現実へ帰る。しかし、翌日、自分と同じようには映画を感じとってくれなかった友人たちと議論する時、私たちは骨の髄まで不幸になってしまう。なぜなら、この映画は私たちの世界の未来についての問いかけであるからだ。

コレステロールが点火する関節の美学

言語と存在をひきずって

安部公房・いいだもも・中原佑介

感覚の解放とは

中原 最近、感覚の解放というようなことが改めて叫ばれているのですが、それが人間の認識の拡大、意識の変革とどういう関係をもつのか、それが今日の〈感覚と思想〉というテーマの出発点です。感覚の解放がエスカレートして、感覚がそのまま思想であるというような風潮もあるわけです。

安部 珍しい風潮だね。誰がそういうの。

中原 とくにサイケデリックを支えている風潮なんかにそれがあるんですね。あるいは同じことかも知れないけれども、《言葉というものは信用しない》というような主張もある。そういうことをクローズ・アップすることに意味があるかどうかわからないけれども、今日の芸術の一つの性格あるいは傾向として、なにか感覚ということを非常に強調する風潮があるんですね。そういうかたちで今日の芸術をとらえることが妥当かどうか、ということも一つの問題だと思うんですけれど……。感覚の解放でもいいし、感覚の強調でもいい。そういうような状況を、あるいはそういう具合に状況をとらえることが妥当かどうか、というあたりから話を始めればいいんじゃないかと思いますが……。

安部 しかし、感覚の解放ってことは、感情の解放と違うんでしょう。

いいだ ちょっと違うでしょう。

安部 しかし、なんでも解放するにこしたことないからさ、いいじゃないか。だって感覚の解放と思想の解放が矛盾するっていうのが、大体、おかしいんだよ。なんでも解放すりゃいいわけだ。そうだろう?

いいだ そりゃそうだ。常識論でいったらね。しかし、感覚的といった場合、とくに最近のポップ・アートからマクルーハニズムで強調される、皮膚感覚とか触覚的という言葉が使われていて、それが風潮というのか、体系みたいなものになりつつある。

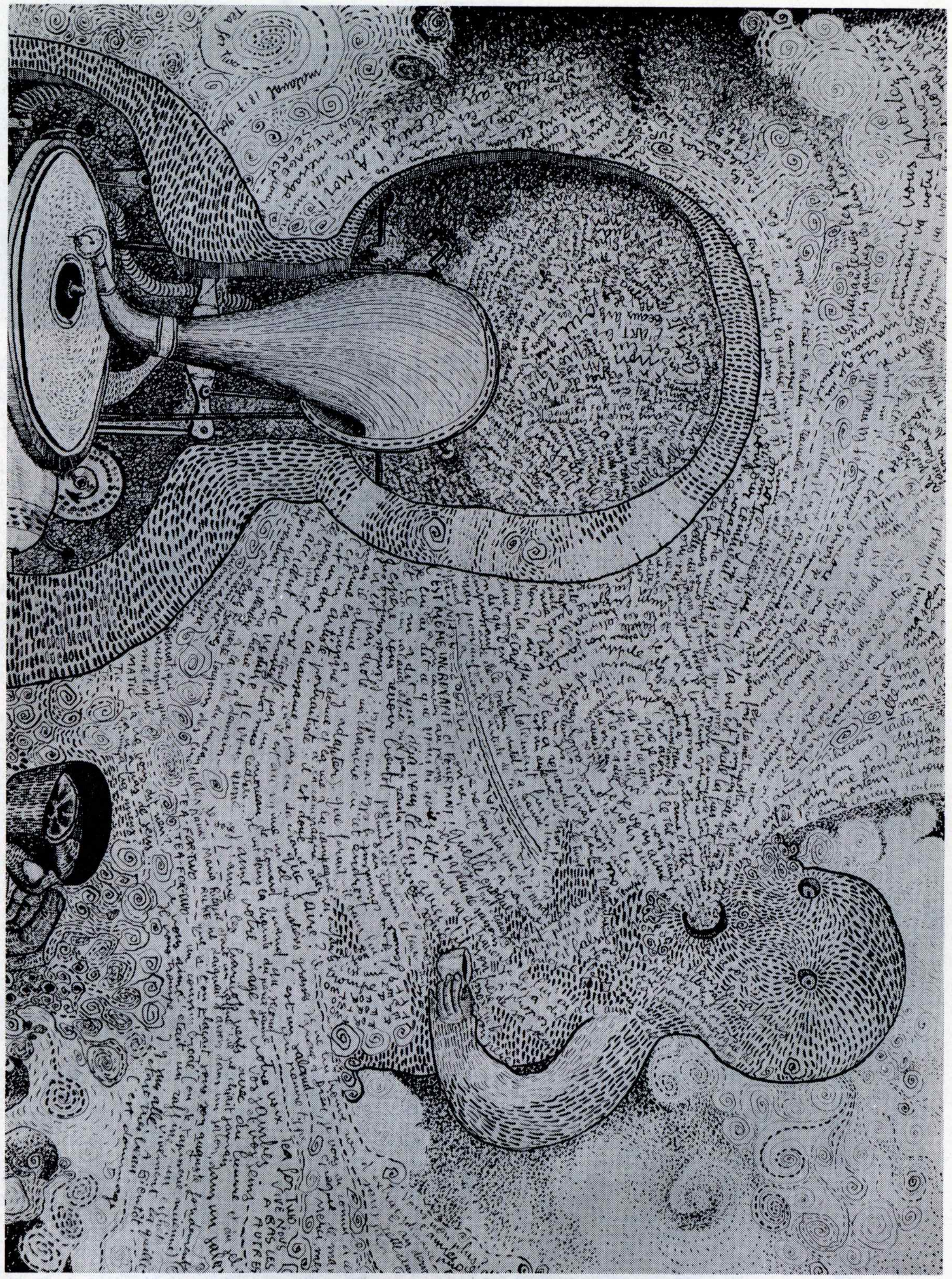
安部 わかった、わかった。しかし、体系にするには、言葉がいるんだよね。言葉のない体系ってものはないんじゃないの。だって、あるかないか論ずるんだって言葉だものね。だから、もし全然言葉を使わないで体系をたてて見せてくれたら信用するよ。皮膚感覚だけで体系たてて見せてくれたらさ。無理だよね。だからこれは論議の対象にならないんだよ、大体……。ミミズなら言葉なしで感覚体系があるかも知れないけれど、そりゃ無理だよ。つまり、言いたいのはさ、ステロタイプの言葉が嫌だということなんだろ。

いいだ けっきょく、そういうことだ。

安部 言葉ってものは、いつでもステロタイプになりやすいんだよ。

いいだ 言葉はうたがわしいっていうのも言葉だからね。論理的に言うと、それは、それ自体論理矛盾を含んでいるんで大して意味がないけれども、ある種の今の問題意識を際だたせるための文学的な形容句みたいにとれば、それで話はいとぐちがつくと思いますね。

中原 言葉がステレオタイプ化するのはそ



ロベール・マラヴァル作品（デッサン） TEA FOR TWO
以下のカットもすべてロベール・マラヴァル作品 1＋2＝＜マリアン・ブランによるピストル＞ 3＝アリマン・ブラン対マチステ 4＝＜決闘＞ 5＝＜祭りの計画＞

の通りだけど、感覚の強調は、現在その矛盾をとくに強く感じるということのあらわれでしょう。

安部 言葉ってものは、いつだってステロタイプになるからね。そりゃもう今の風潮ということじゃなくて、常にくりかえされているのじゃないかしら……。

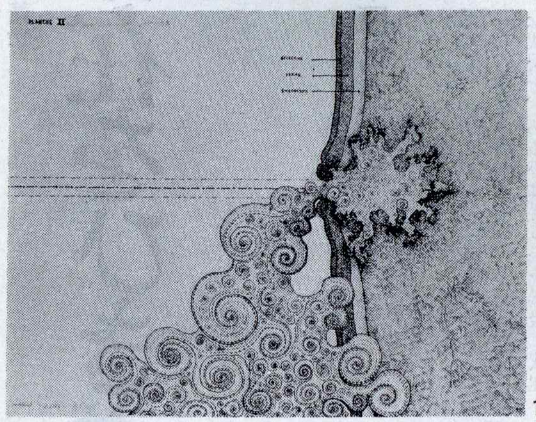
いいだ そりゃくりかえしかも知れないけれど、それがね、つまり、感覚が思想であるというような言葉になるというところが、ちょっと違うと思うんだ。

安部 間違っているんだよ。頭はいいんだけどさ、言葉の定義を知らないから、そういうこと言っているのであって、感覚は思想じゃないですよ。そんなことは自明の理だけれども、ただ、そういう言いかたでもって何かを言いたいわけだ。それで何を言いたいかというと、曖昧模糊としたものを言いたいわけだ。だから、こっちも曖昧模糊と感ずる以外にないから論ずるわけにいかないわけよ。いったん論ずるとなりゃ、その次元で論じたら、論にならないもの、禅問答みたいなもんだな。

中原 漠然とした形でも、トータルなものへ指向するみたいなあがき……。

安部 ああ、それこそ言語だよ。トータルなものというのは、感覚でとらえられないんだ。分析的であり、かつ細部で、トータルなものというのは、まさに言語によってしか得られない。トータルってのは、やはり一種の未来指向だからね。空間的にトータルというものはないんだ。時間的トータルしかないんだ。時間的トータルなのは言語なんだよ。だから、言語ってとても楽しみなものなんだな。愉快なものなんだが、それを使うやつが悪いからさ、いやがられてしまうんだよ。

いいだ たとえば、感覚がそのまま芸術になるような例で言えば、平安朝の頃で言うと、香合せなんていうのがあるでしょう。それはつまり嗅覚ですよね。鼻ですよ。だから鼻の利かせ加減が芸術になるというのは、現代人のぼくらには分らんけれども、平安朝の貴族社会であると、そういうことは可能であったわけでしょう。だから平安朝の貴族は、鼻を利かす嗅覚でもって、ある芸術システムを創り上げたんだと思うわけですよ。しかも今の小説で言えば文芸批評のようなもので、そこはかとなく優劣を決めるんだけど、それと同じことで香合せというのは判者がいるわけだから、ちゃんとそこで判定ができるわけでしょう。だからさだかならないものだけど、客観的な芸術評価みたいなものがそこで決まるくらいのシステムにはなってたわけでしょう。



1

安部 それは、利き酒とおんなじだよ。

いいだ 今はそういう香を嗅ぎわけるような嗅覚能力は退化してしまっているわけでしょう。

安部 そうでもないよ、ぼくはあるぜ。

いいだ そりゃ安部さんが現代人じゃないからよ。(笑) そういうことの退化ってのはね、非常にいいことなんじゃないか、と簡単に言えば感じがするわけね。ある種の感覚能力の退化なんだけど、それ自体ぼくはあんまり悲しむべきことであるということは感じないんです。一つの芸術ジャンルが滅びたことではあると思うけど……。だから、これは突拍子もない話だけど、トータルなものへの指向というのは、かりに安部さんの未来学みたいに時間系列でとらないで……。

安部 未来学じゃないよ……。

いいだ それじゃ、未来学者はやめてユートピアンということにして、ユートピアンだと時間系列となるけれど、かりに安部さんが不可能だと言った空間でトータルなことを考えるとすれば、まあたとえば共同体というものを考えてみればそれなりに、それは一つ一つの……。

安部 君、ぼくはそう言ったんじゃないよ。つまり、時間軸というのはさ、そうじゃなくって、認識……つまり一つの流れとして認識することさ。歴史として認識することを時間と言ったんだよ。それを考えなかったら、マルクス主義者じゃないよ。がんばってくれよ。

いいだ それはいいとしてさ、空間でそういうトータルなものを考えるとすると……

安部 ないだろう。

いいだ 今はやりのいろんなものとかかわ

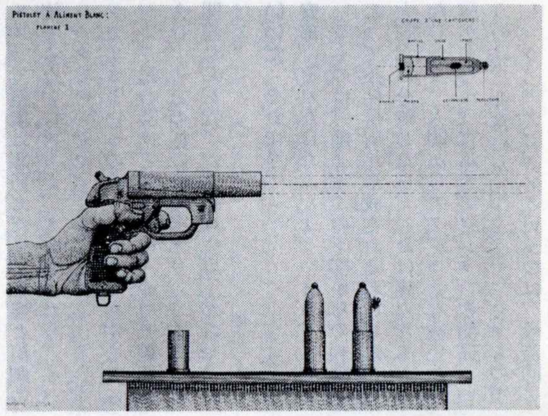
るけれど、やはり共同体なんていうのは、ある完結したものだから、トータルなものと言えるんですがね。

安部 それはしかし、時間性がはいらなければ共同体ではないもの……。

いいだ たとえば、だいぶ話の腰折られたけれども、蟻なんか考えてみればさ、蟻というものは共同体をもっているから、ある種のトータリズムがあると思うんだけど。

安部 そういう意味か。

いいだ 蟻の場合でトータリズムがどこで成り立っているかというと、別なところの蟻がはいってくると、それは簡単に嗅ぎわけるのかどうか知らないけれど、ともかく嗅ぎわけちゃうわけだな。だから嗅ぎわけることによって、この完結したトータルなものとは違う、異質なものだということで、そこで、はじいちゃうわけでしょ。はいってきても具体的にいえば簡単に食い殺しちゃう。それでトータリズムを保存しているわけだと思うんだけど、そういう蟻のトータリズム保存能力と、われわれが感覚でトータリズムを保存するという点からいえば、ぼくらは蟻に及ばないと思うんですよ。人間だからもっと複雑な諸操作をしないと、トータリズムを保持できないし、トータリズムから見て異質なものを排除することもできないと思うんですね。それは、イデオロギーみたいな、お粗末なものでさえも、蟻の嗅ぎわけ能力よりはずっと、ある種の諸媒介を経たもののような感じがするわけです。だから、その感覚の解放ということが、そのトータリズムの指向と結びついているというのは、わかる面があるんだけど、しかしそれは蟻の感覚なのかというと、現在、どうもそうじゃないんじゃないんですか。



2

芸術の基礎は言語と関節

安部 いいだ君の言う通りだ。しかし、それはなにも平安朝から退化したんじゃなくてね、人類が直立して生活するようになったとたんに臭覚が退化して、視覚が発達した。これは生物学的に当然だ。ただね、下等で、普通利かないやつを嗅ぎわけるふりをしたから、そこに値打ちがでたんだ。いや芸術とは思わない。ただいけないのはね感覚の話に、臭いなどというものを持ちだしたのがいけない。感覚の基礎は、ぼくは、関節だと思うんです。つまり関節というのは、自分の肉体がどういうふうにねじまがってて、今どういうふうに立ってる。重力がどういうふうにかかってる、こういう位置、空間の位置と自分の関係だ。だから、ダンス、たとえばゴーゴーなんて典型だ。つまり、その関節の捻れの復帰……それはやっぱり必要なんだ。そこの関節感覚がなくなって、臭いなんか嗅いでいるから、そもそも間違っているんだ。

いいだ 安部さんに言うのはおかしいけれど、人間の直立した位置の感覚というのは、内耳にある三半規管なんかからきているんじゃないかな。

安部 それだけじゃないんだ、関節なんだな。香などという貴族芸術が亡びても、バレエなんかが残るわけだ。関節芸術だけは残っているんだ。ずうっと未来永却ね。だから、芸術の二つの基礎は、関節と言語だと思うんだ。一方の極は関節、一方の極は言語。

いいだ それはスポーツじゃないか。

安部 スポーツって大事なんだよ。オリンピックは4年ごとにちゃんとやるだろう。あれは大事なことなんだよ。

中原 聴覚はどう?。

安部 あれは、大したことないんだ。音というものには、メロディとリズムがあるでしょう。リズムのないメロディってのはあるのかっていうと、ないんだよ。リズムのない音楽、これは、論理的にないと思うんだ。リズムってのは何かっていうと、やっぱり、関節感覚の延長なんだよ。だから関節って大事なんだよ、君。ばかにできないんだ。

中原 しかし、聴覚も言語とかかわっている。

安部 ちがう、ちがう。それは言語が媒介になる要素はある。しゃべる言葉は別なんだよ。だから、聴覚は言葉を聞かなくちゃならないから退化しなかったんだな。

いいだ だから、日本語に、〈臭い〉をき

く〉って言葉があるでしょ。あれは、ぼくの想像だけじゃないんだけど、香合せなんかだと、嗅覚を使って臭いをかいでいるわけだけど、それがつまり絶妙な能力に訓練されると、芸術化されると、聴覚現象と、ほとんどダブルところがでてくるわけですね。だから臭いというのは嗅ぐんじゃなくて、その場合、聞くってことになるわけですよ。だから、聴覚のなかにも、ぼくはそういう要素があるんだと思うわけですよ。逆に言語のほうへいく聴覚現象というのは、それが文明的・文化的にもっと陶冶されて、でてくるんじゃないんですか。

安部 ずいぶん、いいだ君は、クラシックなことを言いだすんだな。

いいだ ぼくはクラシックなんだよ。つまり、頭蓋骨で脳が囲われたってことで感覚の直接的な照応性が外界となくなったから、人間ってのはここまできてるわけでさ、なんでも直接的にだな……。

安部 そんなに、生物学的にいうなら、君のはちょっと違っているんだ。要するに、手順から言うと、ごく簡単なんだ。餌との対応なんだね。つまり、基本はね、どういう形で餌を獲得したかということなんだ。……臭いを嗅ぐとはどういうことかというと、対象を追うためのものなんだ。それは割に近距離なんだ。近距離で地面に近いところで、自分の運動を支配してるんだよ。臭いというのはそうなんだ。あんまり風が吹くと消えるからね。窪んだところとか、臭いの残るところを探るんだ。これはどうしたって近距離なんだ。ところが、もっと複雑に広く餌を追い求めるようになると、耳のほうがいいんだよ。臭いより遙かに遠距離へ届くんだね。だから、どっちかというと、弱い動物は耳のほうが洗練されてくる。そこで攻撃的なやつは割に鼻が強いんだ。さらに総合的になってくると、眼が発達してくるわけだな。だから、眼の生物ってやつは生物学的には一番進化している。このプロセスってのは餌なんだな、なにを餌として進んだかっていうことだよ。だから、草食の動物は絶対に鼻が発達してない。草食動物に鼻はいらないんだよ。鼻の発達しているのは肉食のやつだ。

いいだ そのことには別に反対じゃない。

安部 だから、大脳が骨でおおわれたからというような言いかたをしちゃいけないよ。それ、ちょっと美学的だぞ。やっぱりぼくは人間のアクションというものは関節だと思うんだ。関節芸術ってのはほんとに強いからね。たとえば、総合芸術というとすぐミュージカルスが出るだろう。やっぱり関節と言語の統一なんだよ。ミュージカルスって言葉は悪いんだ——音楽と演劇の統一みたいに言うが、それだったら、オペレッタでいいんだ。そうじゃなくて、ミュージカルスというのは、必ず踊りが中心なんだよ。総合芸術というのは、やはり両極を含む。一方の極は言語であり、一方の極は関節なんだな。だからゴーゴーがはやるんだよ。

いいだ それで?

安部 それだけなんだよ。つまり、大脳というものは、絶えずこの下部からの刺戟によって条件反射が形成されるわけなんだ。大脳だけ分離したら、これは死んだもおんなじだよ。人間からアクションを抜いたら何があるか。言語とアクションの関係というのは、非常に欠かすべからざるものでしょう。アクションというのは、政治的アクションだけじゃないんだよ。基礎はなにかというと、関節なんだよね。ゲバラなんて、関節が丈夫だったと思うよ。関節の男……(笑)映画だって、そうだと思うよ。だって、チャップリンが、トーキーに移るころに決定的な役割を果たしたというのは、なにかっていうと、やっぱり、関節の役者だよね、チャップリンというのは。そうだろう、そう言われてみると、そういう感じがするだろう。(笑)

いいだ 関節一元史観だな。

安部 それと言語だ、と言ってるじゃないか。二元だよ。

いいだ こりゃ流行るよ、きっと。

安部 つまり、関節という意味を誤解されちゃ困るんだ。関節というと、ただ曲るように思うんだ。ところが、この関節から大脳への指令というものは大変なものだということが今だんだん生理学的にわかってきたんだ。とくに腰なんかの位置の……つまり関節の運動が、大脳に対する指令ね、これは相当決定的なんだよ。これが狂うといろいろまずいんだ。ところが、今までは関節をばかにしてたんだよ。(笑)だから、関節の再認識ということをしないといけないんだ。そうでしょう。マリリン・モンローの歩きかただって、あれ実際には、関節ですよ。

いいだ ぼく、昔、芸談が好きで、子供のころ読んだことがあるんだけど、床屋の名人の腰つきを先代の菊五郎が見たわけだ。それで、これは自分が〈鏡獅子〉を踊る時のあの腰つきとそっくりだ、というんだな。腰の関節の話じゃない!まったく、床屋芸談だよ。

安部 たとえば、よく子供が体操の時に手

を折るだろ、ね。馬飛びしてて手を折る。ぼくの子供がそれになったんで、ぼくはそのこと調べてわかったんだけど、地面について折れると誰でも思うわけだ。ところが、着くまえに折れてるんだね。それはどうしてかというと、つまり、手を突くっていうことで大脳からの指令がくるわけだ。ところが、手をつく、これをどうカヴァーするかということは、よほど実際にぶつかる訓練してないと、大脳は指令できないんだな。そのために、あらゆる動きが混乱をおこして、筋肉が異常に動く。そのために自己骨折するんだよ。だから、ほとんど手をついてないのに折れるってことが分ったんだよ。というくらい、関節と大脳の関係というものは、両極を結ぶものとして、ものすごく重要なんだよ。

いいだ その話は初めて聞いたけど、面白い話だ。

安部 それくらい学問的に言ってるのに……(笑)床屋の話といっしょにしちゃいけないよ。人間は、行動する動物なんだ。その場合に、すべてリズムなんだな。行動というものは、このリズムをどんなに大脳がそれを支配し、擁護しているかってことなのだ、リズムというものは、なにもゴーゴーだけじゃない。つまり、言葉に始まって美術、音楽から、なにからなにまで人間にとってリズムというものは、つまり時間軸における、空間の変動だよ。これがどれほど生物というものを決定しているかということを基本的につかまないから、言葉か感覚かというときに、感覚って大体、皮膚感覚みたいなものとして取りあげるんだよ。しかし、皮膚よりもっと奥へはいって、関節までいかなくては、感覚を論じちゃいかんということを、ぼくは言っているんだ。

いいだ さっきの眼の問題だけど、芸術ってのは局部的にみるといろいろなことがあるけど、たとえば盲人が(座頭市だと殺陣(たて)がうまくなるわけだけど)めくらのほうが三味線がうまいなんてことはあるね。それは一種の耳の代償作用だから、しょうがないんだろうと思うけどね。

安部 うん、代償作用ってことは簡単におきるんだ。なぜかというとね、神経というのは要するに、外胚葉の特殊化なんだよ。だから指先で字が読めるという人がソ連にいただろう。あれもね、考えてみれば非常に謎めいているけど、論理的にみれば、全然そうじゃないんだ。つまり外胚葉の特殊化だから、特殊化されるべきある条件というものはすべて含んでいるわけだ。それは染色体の命令によって、その特殊化は決まるけど、その原型みたいなものは全部含んでいるんだ。特に指先は神経が精妙になっているから、ここに光を感じる神経、音を感じる神経、すべてが恐らくあるんだよ。ただ指で音を聞こうと思っても、耳のほうが先に聞こえちゃうから分らないけどね。

表現と所有

中原 この辺で、言語と映像という問題に移ろう。

安部 たとえば、ポップ・アートなんか言語が非常に豊富なんだね。ポップ・アートというのはパロディだから、見た時に一つの運動がおきるじゃないの。精神の運動のようなものがね。あれは明らかに言語芸術に非常に近いんだ。ところが、一番距離のあるのは、ぼくの感じではね、アンフォルメルなんだよ。アンフォルメルってのはね、表現一般と言語との関係において、あれくらい、ある意味では奈落におちこんだものはなかったと思うんだ。だから現在、非常に魅力が褪せたわけだ。つまり装飾化するんだ。あれはね、装飾たりうるかも知れないけれどね、表現たりえないのではないかという感じがしたわけ。それはどうしてかというと、いま言った意味でポップ・アートは、こっちに批判を誘発するんだ。そうじゃないものを対置できるんだよ。ところが、アンフォルメルになると、ちょっと対置できなくなるんだ。そうすると、ある感覚に没入すると、さっき、いいだ君のいった香合せみたいなもんだな。あれが崩れてゆくプロセスにおいては、言葉があったんだ。なぜかといったら、アンフォルメルでないものがあって、アンチテーゼとしての言葉があった。それが一つの完成度をもってくるにつれて、これは、もう飾りなんだね。それで、飾りとはなにかというと、単なる所有とつながるんだよ。ある装飾品を所有することによって、自分の周辺を飾るということは、所有という範疇に属することであって、表現ではないんだよ。すると、これは芸術じゃなくなる。デザインになってしまう。だから、ぼくはアンフォルメルがデザインとして洗練されてゆく可能性は充分あると思ったけど、あれが一体芸術として論の対象になれるかどうか、最初っから、ぼくは疑問だった。

中原 今、安部さんの言った装飾と表現の違いとは、どういうこと?

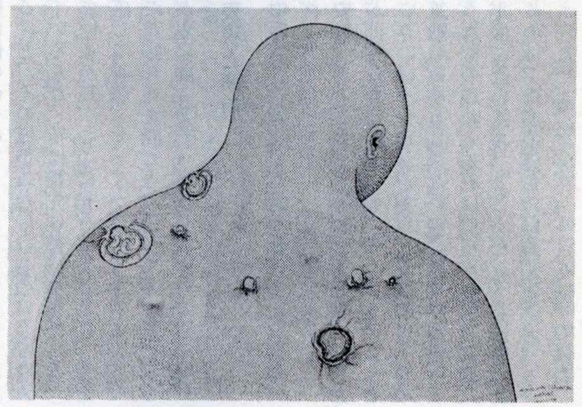
安部 だって、装飾は表現と関係ないだろう。表現というのは、コミュニケーションが媒介にならなければ表現にならないだろう。装飾はコミュニケーションが要らない

――直接的にはいらないんだよ。それを所有することによって、所有者というものが生まれ、そこにくっついて、それが表現になるんだ。だから表現ではあるけれど、非常に媒体を必要とする表現であって、……表現っていうのは、誰から誰への伝達じゃなくて、ある普遍性がなければ表現とはいえないでしょう。ぼくらがいま言ってるような表現ではないよ、少なくも……。

中原 装飾だって、そういうものじゃないの?

安部 装飾には、そんなことはいらないもの、必要としないもの、誰か他人が価値づけたものであればいいんだ。判定者が別にいればいいんだよ。だから、装飾の場合には、ある意味でコレクション=蒐集ということと非常に関係があるんだよ。ぼくは、公共建築の場合にそれをあてはめると、非常によくわかるんだよ。つまり、表現体としての公共的表現と、それが公共的コレクションになる場合とがある。これは非常に頽廃だと思うんだよ。それが公共的表現として誤解されている場合がしばしばあるんだね。今のところ、公共的装飾のほうが多いが、それは私有の拡大なんだ、私有観念のね。

いいだ 表現と伝達という問題ね、現在二つの問題があると思うんです。一つは、つまり既成の表現であるために実際には人々にコミュニケートできなくなっているという問題があるんだね。それからもう一つは、自己表現というものが、他者に対して、コミュニケートするか、しないかって問題があるんじゃないか。だから、今まで論じられていることを絡めていうと、たとえば言語への懐疑などというものは、非言語あるいは無言語ということになるから、言語の領域のほうからそれを考えてゆけば、物を言わない寡黙とか沈黙ということになるので、つまり、一種の東洋の美に回帰しちゃう面があるんだけれど、行間を読みとるとか、紙白になにか余韻を感ずるとか、眼光紙背に徹しちゃって紙の裏まで読んでしまうけど、そこにはなんにも言語として書いてないわけだから、そういう非言語の領域がどうかという、つまり非言語の領域でむしろ積極的な表現としての意味を認めるという、そういう一種の言語表現の危機認識みたいなものが一つあるんだと思うんですよ。もう一つは、言語領域の側からではなくて、外言語領域の側からだけど、よく言われる内分泌系コミュニケーションというのがあって、これはつまりマクルーハニズムなんか、その領域に統括されるわけなんだけれども、単に、言葉によるコミュニケーションではなくて、映画なんかによるコミュニケーションとか、おさわりだとか、バーでやってるオルガン・コミュニケーション、そんなものを含めて、そういう内分泌系のコミュニケーションといったものがある。つまり、言語の領域からいう非言語的な沈黙のコミュニケーションの価値の問題と、言語でない内分泌系のコミュニケーションの価値の問題、それが現在二つでていて……


3

安部 なに、内分泌?

いいだ 内分泌ホルモン・コミュニケーションなんだよ。それは、バーのおさわりタッチから、もっと高級なマクルーハニズムに至るまで、いま全般的に風靡してるわけだ。その根底には、言語的な自己表現が果たして他者に対するコミュニケーション力をもちうるかどうか、という、そういう問題が今あるんだと思うんですね。

パターン化した言語と創造的言語

安部 それは君のいう通りだけどさ。ちょっと君のいってるのはアジテーター的すぎる。しかし、そんなふうに二つをはっきり対応さしちゃっていいのかね。

いいだ 言語と非言語か。

安部 ぼくは、そこに多少抵抗を感じるんだよ。そういうふうな対応ではなく、もっと広い意味で言葉というものを考えたいんだ。君が言ってる内分泌系だって、とても言葉的だと思うんだ。厳密にいうと、関節じゃないんだ。

いいだ ホルモンだからな。

安部 関節までまだ行ってないんだ。

いいだ ぼくは、ホルモンって非常に大事だと思ってるからね。

安部 あたりまえだよ。しかしね、君、ゴーゴーを踊るほうが大事なんだよ。君が言ってる範囲まで、ぼくは言葉に含めたい。

いいだ たとえば、セックスなんていうのも言葉……

安部 いや、そうじゃないよ。セックスだって、言葉と言葉じゃない面があるんだよ。それをセックスか言葉かと言ってはいけないわけだ。無言のセックスだって言葉があるんだよ。

安部 つまりね、もっといわなくちゃいけないのは、創造的言語というものがいかに失われているかということだ。パターン化した言語と創造的言語の違いというのは、君の言っている内分泌感覚と言語の感覚以上に厳しいと思うんだ。いまぼくらが必要なのは創造的言語だと思うんだ。少し時事的にいえば、チェコ問題などは、ぼくには言論弾圧……ソ連に対する誹謗がいけないとか、なんとかということが問題なのではなくて、創造的言語の抑圧であるというところに、一番基本的な問題があると思うんだ。それがソ連国内にもあるわけだよ。君もソ連国内の問題だということを言ってるけれども、ぼくはその通りだと思う。それは、要するに創造的言語というものは、いつでも今までの言語のパターンにはまるとは限らない。しかし、言語の法則はもっているんだ。言語の法則を持たなかったら、言語じゃないからね。そういうことではないんだ。だからぼくがさっきポップ・アートのことを例にだしたが、ポップ・アートってものはね、非常に感覚に訴えるものだ。しかし、あれは感覚に訴えると同時に、われわれのなかに非常に言語を誘発しているんだよ。それは沈黙じゃない。沈黙は言語なんだよ。言語と何かと対応するということは、いまぼくらにとって、そんなに大きな問題ではないんだな。非言語なんてものは、われわれにいくらでもあるよ。だって脊中がかゆくなったら、かく――これは言語と関係ないものだね。そうじゃなくって、言語のなかの非創造的言語と創造的言語の葛藤というものは、現在の、もう生きるか死ぬかっていう問題に本当になっているんだ。ぼくは、ソ連のああいう問題に対して言いたいのは、イデオロギーの内容――やれ資本主義的であるとか、やれなんとかだっていうけど、そういうことよりもね、創造的言語の支持者であるのかそうでないのかってことだ。だから、資本主義が芸術にとっていいのか、社会主義が芸術にとっていいのかという問題は、資本主義がいいかわるいかの前にね、創造的言語の擁護者であるのかないのかという問題だよ。われわれは表現者なんだからね、創造的言語を擁護しないものは絶対に拒否すべきだし、受け入れられないよ。だから非言語表現なんてものは、ぼくはあると思えない。ミミズの伸びたり縮んだりしているのは、やっぱり非言語表現だよ。ミミズに表現はないと思う。表現は、言語が始まった時からはじまるものだ。つまり、ぼくは、言語とイメージとか、言語となんとかっていう分けかたがちょっと気に入らないんだ。

自己表現は伝達しうるか?

いいだ 創造的言語と非創造的言語との葛藤が、言語の内部で、非常に矛盾が極点まできているというのはその通りだと思うんだが、そこから、創造的言語にいく時に、一種の言語のコミュニケーションの断絶がおきるという問題がひとつあり、非言語的な諸メディアの……肥大の問題がそこでワン・カット、あいだにはいると思うんだ。というのは、沈黙はたしかに内言語なんだ。内言語というのは、コミュニケーション論からみると、ひとさまには俗に言って聞こえないわけだからね。

安部 伝達ということはね、つまり、わかるというのはね、眼は口ほどに物を言いという形でしかわからないよ。

いいだ だからさ、内言語の問題、つまり、沈黙の問題がでてきているというのは、創造的言語への探究なんだけども、そこでつまり一つ切断があるわけね、コミュニケーションの問題として言えば。ぼくはさっき自己表現と言ったけど、自己表現の問題としていえば、沈黙も自己表現なんだ。それは自分にはわかっているわけだ。しかし、他人にそれは伝達できるかというと、沈黙であるから必ずしも伝達できない。そこで、やっぱりディスコミュニケーションがおきているわけだ。だから表現と伝達の問題が予定調和的にいかなくなっているわけね。それは自己と他者との関係が予定調和的にいかなくなっている部分の現われだと思うんだよ。

安部 それは、別に特殊な現象じゃないでしょう。

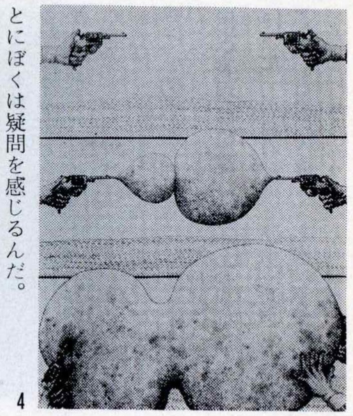
いいだ いつもという意味? いつもそうだけど、それが現代的形態で非常に極点にきているわけだね。今は……。

安部 そうかい。ぼく、そこがわからないんだ。

いいだ つまり言語への不信を、言語一般

への不信という形にとれば、論理上撞着があるんだけど、そこで一種のディスコミュニケーションがはいってくるというふうにとると、たとえばもっと俗な次元でいうと、関節というよりは、なにか運動感覚の問題だな。たとえば、こういう問題があるだろ——今日もデモしてここへ来たばかりなんだけど、高校生が≪高校生諸君！ 旗のもとに結集して……≫ってやってるわけだ。独特なリズムなんだけど、破壊されてしまったリズムだよね。つまり、なにものも人々に対して伝達の意志をもたない、一種のトートロギーみたいな言いかたを、全学連調が高校生に染まった形でやるわけ。マイクを持って呼びかけているほうも、何かそこで伝達をしているわけじゃない、むしろ伝達をすることを拒否するようなものをやっているわけだ。それから、この前、高橋徹さんの調査研究にでてたけど、東大の全学共闘会議の医学部を占拠している学生が、大衆団交の席上でしゃべるんだけれども、学部長との間に話合いを求めてしゃべっているのではなくて、話合いを拒絶するためにしゃべっている。美濃部スマイル式の、民主主義というものは対話から始まるんだということは、そこでは拒否されているわけだな。コミュニケーションを全く断絶して、いわば独白を言いつづけて絶対コミュニケーションを成立させないということが、ある種の団交成立なわけだな。それでしか表現できない、ある種の闘争意欲というかな。さっきの問題でいえば、感覚だけども、そういったものが現代はあると思うんだ。

安部　それは、ただ歴史的に見て、前はそうじゃなかったのが、そうなったということにぼくは疑問を感じるんだ。



4

いいだ　戦後の短い歴史でとれば、やっぱり民主主義とは対話だという、神話みたいなものが20年間あったわけだ。

安部　それはみんながお互いにしゃべらなかっただけだよ。君がいま言っているように、そのいうことが、いまや問題になるんだよ。どうして対話ができないのだろうということが問題になるだろう。それだけ対話ということが求められてきたんだよ。昔は多少対話などできなくたって、そんなことは当り前だったんだ。そんなことはありえなかったことで、そんなこと言ったら笑われちゃうよ。だって、君がふしぎがるわけだ。どうしてあそこで対話ができないんだろう、あれは対話を拒否しているじゃないか——ということが、共通の話題になる時代にまできたんだもの……。

いいだ　だけど、自己表現が他者へのコミュニケーションにならないというのは、現在の一つの中心的なものだよ。

安部　昔は、もっとそうだよ。

いいだ　昔は自己表現なんてものは問題じゃないんだから、かまわなかったわけだ。

安部　お互いにあったよ。ある範囲では。

いいだ　つまり、近代社会では自己表現というのは、ある種の近代のプロトタイプとしての問題だからね。それが他への伝達力がないということになると、大変なことになる。

安部　イギリスへ行ってごらん。サー何某と労働者と、今だって対話できないよ。

いいだ　そりゃそうさ。そんなこといえば、近代ヨーロッパ全体が今、第三世界とは対話できないわけだからね。だからヨーロッパの自己表現というものが、第三世界には通用しないということがはっきりしたということが、いま大問題だろう。だから、そういう問題を言っているわけだ。表現と伝達というのは、予定調和じゃない。

安部　それを、君は今、ギリギリ限界にきたって言うけど、そうじゃないと思うよ。それがいま問題になってるということは大変なことだと思うな。そうじゃないことがありうるんじゃないか。つまり、コミュニケーションができるのではないか、ということが、いま問われはじめたわけだ。

いいだ　逆に言えばね。

安部　ぼくはね、チェコの問題をみても、そう思う。なにか、今まで閉まっている扉があった、閉まっているのがあたりまえだったんだよ。誰も閉まっているのに疑問をいだかなかったんだ。ところが、おいまてよ、あれ閉まってるじゃないか、開くってこともあったんじゃないか、扉だから開くんじゃないか、なんだけしからんじゃないか——と言いだしたんだよ。そうじゃない。それをギリギリの表現で閉まっちゃったというのが悪いんだよ。それは、やっぱり発想が歴史的じゃないんだ。

いいだ　しかし、たしかに労働者階級と、知識人との対話、それから第三世界と欧米の対話、それは切実な問題じゃない？

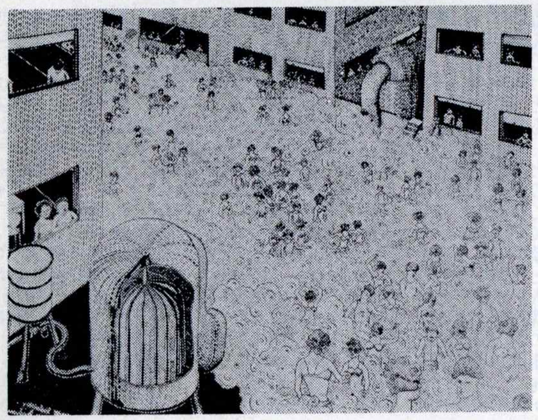
安部　だけど、必死になって、対話できるはずなんだ、という問いかけが、いま流行——流行と言っちゃ悪いけど——もう西のほうでは、それが課題となっているでしょう。できない、できないって、必死でかれらは言うでしょ。いままでは、できないということを問題にしなかったんだよ。いま初めて、できないってことが問題になっているんだ。

いいだ　このあいだ山口昌男さんという人類学者がアフリカから帰ってきたんですよ。酒をのみながら話を聞いたんだけど、アフリカへゆくとね、日本のトランジスター・ラジオがいっぱいはいっているわけだ。これは音楽の問題になるんだけれども、そこで音楽空間というものが日本のトランジスターで構成されて必ずしも土着アフリカ的でないんだ。ところが、そのトランジスター・ラジオの聞きかたが違うわけね。われわれだと割合に室内的に聞くわけでしょう。ところがアフリカじゃ、そのトランジスター・ラジオのヴォリュームを一杯にあげた聞きかたをするわけだ。そうするとね、トランジスター・ラジオというマクルーハニズム的な新しいメディアを媒介にしながらも、アフリカの音楽空間というのは近代ヨーロッパの音楽空間と違うから、リズムもメロディも、もちろん楽音も違うわけで、そういうこと言うと難しい音楽論になるけれども、聞きかたの問題としていうと、たしかにゴーゴー的に聞くわけですよ。

安部　関節音楽だよ。(笑)

いいだ　なんていうか、価値体系の違いみたいなものが一種の断絶というふうにとられて、それが今までの神話からいうと、近代ヨーロッパの芸術価値軸みたいなものが絶対だというみたいに思われていたんだけど、それはやっぱり神話にすぎないわけだから、そんなものではわからないものがでてきて、わからないものは、最初は劣等なもの、未開のものだと見続けていたんだけれども、トランジスター・ラジオがはいってきても、そのわからないものの体系というものはトランジスター・ラジオをも呑みこみながら、自分の音楽空間を構成しちゃうらしいんだね。そうすると、それは単に劣っているとか、昔のものが残っているなんてこと言ってもすまなくなってくるんだね。やっぱり、自分たちの神話とは違う世界に生きている人々にコミュニケートするにはどうしたらいいのか——という問題がね、ヨーロッパの側から……。

安部　それは、すぐかわるんだ。ぼくは大体、満州で育ってきたから、よくわかるんだ。なんというか、要するにマーケット文化だよ。マーケットといってもスーパー・マーケットじゃない、露店のマーケットだよ。



5

いいだ　昔の闇市だ。

安部　闇市って……ロシア語でバザール、バザール文化だよ。そりゃ、トランジスターのヴォリームを下げずにきくさ。しかし、それが変わるのはまたすぐなんだ。大した距離がないんだよ。やっぱり、おんなじになっちゃうよ。そりゃそうだよ。共同体の変遷の歴史というものは、普遍妥当性をもっているんでね、そんなことに驚くことはないんだ。アフリカの土人だなんて、ばかにするけど、われわれのひい爺さんなんて、ほとんどおなじだったんだ。百年もたたずに変わっちゃうんだ。アフリカもあと百年たってみろよ。向うのアフリカの黒人がね。ああ黄色人種はうらやましい、集団でお祭りやってるけど、われわれのこの孤独はどうだろうって言うよ。(笑)

いいだ　その問題は、デカルトの≪われ思う……≫だけでやっていけないのかということなんだ。われ思う……だけでやっていけないのなら、自己表現というのはある点で……伝達の問題としてはどうなのか。

安部　伝達というものは、他者がいなきゃできないよ。

いいだ　ゴーゴーはやっぱり人がいなきゃ踊れないんだから、一人でゴーゴー踊ってるってのはないんだから、だからゴーゴーというのは一つは関節であるけれども、同時にやはり、群れであり共同体だからね。

人間進化に果した言語の役割

安部　それはね、いかにわれわれは関節動

物かってことだよ。つまり、人間というのは動物から退化してきたとみんな思っているが、それは全然まちがいなんだ。ぼくがさっき言ったように、いかにして獲物を狩るかということで動物は進化してきたんだ。人間というのはある段階で、ものすごく狩猟能力が発達しているんだよ。これはどんな動物よりも卓越している。ぼくはいま非常に感心しているんだけれども、コレステロールってものがあるよね。これが人間にとってガンになっているんだ。薬を飲んで、いっしょけんめい無くしているわけだ。ところがあれはなにかというと、ピグミーは一番コレステロールが多いんだよ。狩猟のために動物に矢を射つでしょう。毒矢を射つ、大きな動物が倒れる。つまり、自分より大きな動物を襲うことがはじめて人間に可能になったんだよ。ところが猛毒をつけた矢を射ったとしたら、その肉は食えない。だから軽い毒の矢を射つ。軽い毒だから相手はいっしょけんめい逃げるわけだ。それを何日も何日も追いつづけ、両方ともふらふらになる。人間のほうが小さいから、まあ、体力的には弱いわけだ。そして、相手がどうっと倒れた時には、こっちも精魂つきはてている。それは1週間に及ぶことがあるというんだ。1週間飲まず食わずで、向うもふらふら、こっちもふらふら、最後にとどめを刺す。その最後にとどめを刺すために、ちょうど駱駝のこぶみたいに、一番即座にあっと消費できるために血管壁にコレステロールを保存する能力を人間は持っているんだな。

いいだ　それは面白い話だ。今日は初めて聞く話が多いなあ。

安部　それでね、コレステロールを血管壁に蓄積していてね、1週間ものあいだ、餓えてるわけだな。しかし最後の瞬間にそれをぱっと消費して、動物を獲得できるわけだよ。それがまだ、われわれのなかに残っているんだよ。ところが、文明人にはそれを消費する瞬間がないんだよ。だから、コレステロールが溜りっぱなしで、高血圧になっちゃうんだ。でもね、人間にはもうライオンより何より、ものすごい狩猟能力というものがコレステロールとして、いまだに残っているんだよ。

いいだ　それじゃ、関節とコレステロールが大事なわけだ。

安部　そうじゃないよ。それほど人間ってものは精神的動物じゃないってことさ。この前、〈中央公論〉にちょっと書いたことなんだけども、どうして猿と人間の祖先が同じだったか、それでいてどうして人間がこれだけ発達してのびたかというと、変てこな猿がいたんだよね。それが偶然肉食になったんだよ。大体、猿というのは全部草食なんだ。たまたま何かのはずみで、変ちくりんなやつが肉食を覚えてから、ものすごい勢いで進化して人間になったんだ。そのあとのスピードは猛烈に早い。だから、人間というのはとても野蛮なものなんだよ。その人間の本性というのは、いまだに死んでない。死んでないどころか、われわれの生理を支配しているんだよ。しかもね、そういう闘争的なものが言語というものを媒介にすることによって、闘争性も倍加されたし、統制力というか、そのエネルギーのたずなも倍加された。だから、人間の言語というものを精神から切り放して、言語となんとかというような、そういう単純なことを言ってはいけないんだ。人間の肉体的な獰猛さ、どんな生物にも増して強い闘争性というものは、言語によってプラスされている。つまり同じものとして発達してきているんだ。本来、対立物じゃないんだ。だから、そこらへんを考えたら、人間というものをそんなに悲痛に考える必要はないんだ。そこで、ぼくは特別楽観的にもならないし、悲観的にもならないし、とても愉快だと思ってね。マルクス主義なんて、そういうユーモアのあるヴァイタリティがなかったら、意味ないね。

いいだ　それはいい側面だな。

自己表現の拡張と集団の充実

中原　近代的な意味での自己表現ということがたびたび出てきたけれども、安部さんの場合、自己表現というものをどういうように考えているわけ？

安部　ぼくは人間の存在というものは表現だと思う。それは表現というものを、受けとる側と対立したものとして、よく表現と伝達っていうふうに区別するでしょう……そういう意味で言ってるのではないんだ。表現ってものは伝達だと思うんだ。伝達のないのも伝達なんだ。だから、ディスコミュニケーションもコミュニケーションなんだという意味で、ぼくは表現だと思う。そういう実に広い意味でぼくは自己表現と言っているんで、自己主張といった意味でとられたら困るんだ。表現ということは、特別に自分を強調するとかなんとかいう意味ではなく、存在しているということ自身が自己表現なんだ。

中原　だけど、表現の社会的形式があるわけでしょう。存在が表現であるということが一方であるとしても……。

混沌が意味するもの

いいだ　だから、それは、言っても言わなくても同じだというニュアンスがあるわけですよ。

安部　そういうことではなく、本来人間というのは無限に表現を拡張してゆくという前提があるんだ。ただ、その自己表現というのは、社会から切り離されて自分だけでは成立しないことなんだ。そこに初めて、社会的な集団関係というのが嫌でも応でも成立するでしょう。表現ということは、関係なんだよ。サルトル流にいえば、要するに関係と言っていいんだ。だけども、表現ということを、ある条件では必要悪として、それの制約があるんだと思う……という説もあるよ。ぼくは、それを認めない。それは必要悪じゃなくて、何か機械の歯車の故障なんだ。故障というよりも、まだ未発達なんだ。つまり、理想的には、一つのユートピアということを仮定するとしたら、無限の自己表現がそれ自身、集団の充実ということになりうるはずだし、自己表現の拡張というものが、つまり、社会集団の構成と矛盾するのではなく、その社会集団を充実させてゆくというチャンスを、あらゆる瞬間にどこかで人間が発見してるんだよ。つまり、個の拡張と、集団の利害というものが、いつでも矛盾するというのが形式論的に言えばそうだよね。けれども、人間の場合には、そうではない。そうじゃない条件はどこから与えられてくるかというと、蟻の集団と違うのは言語なんだよ。人間は、言語集団なんだよ。機能集団じゃなくて、言語集団だというところに、絶対どんな制約もない完全な無限の拡張が集団の充実だという原理を、ぼくはやっぱり信じるんだな。そういう意味では、ぼくはオプティミストですよ。プロセスにおいては、きわめてニヒリスティックになる、現状においてはね。しかし、窮極においてはそれ以外にないと思う。言語の本質がそうだと思う。だから表現という意味で、人間とはなにかというと、表現だ、と言ってもいいような感じでいるわけだ。

いいだ　つまりユートピアと言ってもいいと思うんだけど、時間軸でそういう窮極のものを想定すると、そこでは自己表現が他者への伝達であり、自己解放がすべて社会的解放を促進するという意味で、それはぼく賛成なんだけど、そこへゆくプロセスの問題で、安部さんは時々ペシミズムになるという、そういうプロセスにかかわるものなんだけど、存在は芸術だっていうでしょう。その存在自体が社会的存在だから、関係でしかありえないから、芸術も表現であるけれども、それは存在が表現であるということと、必ずしもそのプロセスでは一つでないわけで、ずっと窮極を想定するとそこでは、存在が表現であって、同時に関係であって同時に芸術であること、つまり関節的人間が、関節をゴーゴー的に動かしているということで、そこの社会的なリズムがとれているというような、そういったことになると思うんだけども、プロセスでは、やはり存在が表現であるということと芸術が表現であることとの間に、やっぱりどうしても、一枚違いがあるんだなあ。

安部　もちろんあるだろう。

いいだ　だから、そこの問題が一つあると思うんだ。もう一つは、やはり、そのプロセスでは、どうしてもデカルトの《われ思う》からくる自己表現という考えかたが、他者へ伝達が幸福にできないということが現実にあると思うんだ。

安部　もちろんそうだよ。

いいだ　それはだから、さっきの話にひきもどしていえば、近代ヨーロッパの価値観というものが、第三世界には必ずしも、伝達できない。それで、第三世界は、ひいお爺さんの時代はそうだったんだから、だんだん進化してくればデカルト的な価値観の持ち主になるかというと、どうも現代は必ずしもそうは言えない。歴史のだぶりがでてきているんだと思うんだな。そのへんのプロセスの問題としていうと、窮極は賛成なんだけど、ぼくらの拒絶した言葉でいえば、ブルジョア的秩序の次元では、もう、どうしようも解決できなくなっているね。自己表現が他者への伝達にならないという問題がやはりある、ということだな。あるいは、ヨーロッパが第三世界への回路にストレートにはなりえないという……。たとえば、〈フランスの5月〉で、学生たちが切れ目なしに労働者のところへいくというのもね、導火線が最初にあって、こっちへ火をつけると、するするといった、という問題ではないだろう。たとえば学生が、学生問題はもう失効しちゃった概念なんだ、といった時に、学生問題自身を否定してかかって、学生自体の自己特権みたいなものを否定してかかる、その時にある種の開かれた社会の通路が生まれるわけでね。つまり学生が学生運動をたてながら、しかも、学生運動の領域を否定してかかるというところまでゆくと、ああいう誘爆作用がおきるんでね。そこまでいかないと、やっぱり今、回路は断絶を越えられないと思うんだよ。

安部　君の言うことはわかる。……ぼくの

言うのは、もうちょっと極端なんだ。

いいだ 存在自体が表現であるというのは良いテーゼなんだけど、原始共同体なんかでいえば、まあ狩猟自体が、ある種の自意識的な、その意味で芸術的なリズムをとるのでしょうから、そこでは、つまり、存在と表現というものの直接的な一体化みたいなものがあったわけだけど、そこから、紀元前何千年からポーンと、紀元後何万年まで飛んでしまって、窮極のユートピアを想定すると、そこは、また、存在イコール表現というテーゼを、過不足なく実証するようなことになるんだけども、問題はその間の、歴史とわれわれが呼んでいる、そのプロセスのところで存在イコール表現といっても、なまなましく亀裂が埋まらない、そこのところにいるんだと思うんだな。存在＝表現と言っても、芸術は、存在自体ではないというところがあるよ。芸術家として非常に困ったもんだ……。

安部 芸術なんて、つまらないもんだよ。そもそもね。

いいだ そうかも知らんよ。

安部 芸術、芸術って言うことないんだよ。だいたい芸術、芸術って言うやつの芸術くらいろくなものがないんだな。芸術なんてものは、なにも芸術家の特権じゃないんだ。創造的な言葉というものはね、人類の関節と同じなんだ。関節感覚と同じ基礎なんだよ、創造的な言葉というものはね、普遍性をもつにつれて、パターン化してくるでしょう。それが無限に展開してゆこうとするものと常に衝突してくるでしょう。それが非常に大きくなったから専門家が生ずる。その創造的な言葉についての分業が始まった場合には、全部、専門家が生じるでしょう。同じことなんだよ。その専門家が生じるということは、その専門のやつだけにとっての意味じゃないんだ。普遍的に人間にとっての問題だから、専門家が生まれるんだよ。芸術もそうなんだよ。だから芸術家というものは、その普遍性に立った専門家に過ぎないんだよ。だから、芸術を切り離して、芸術がどうこう言ったって始まらない。

安部 マクルーハンのことがでたけども、彼は非常にジャーナリスティックなセンスがあるんだよ。だから、アメリカ人のひとつの夢、神話だね、それを非常によくキャッチしてる。だけどね、アメリカにおけるアメリカ人の夢を象徴している半分はユダヤ人なんだ。このことは非常に重要なんだ。ユダヤ文化というものはね、ぼくは反近代じゃない、反国家だと思うんだ。いま、問題にすべきなのは、つまり国境意識を欠如した、デラシネ déraciné の文化というものが、ほこりをもって、何がのびてくるのかということだ。だから、アメリカの黒人でもユダヤ人でも少数民族でもそうなんだ。つまり、デラシネの文化なんだよ。これがやっぱりね、世界の文化の半分を占めちゃったんだな。なんと言おうとそうなんだ。

いいだ 非常にいいことだよ。

安部 だから、政治的にめざめるということよりも、政治的になど、めざめなくてもいいと思うんだ。率直に言って、それよりも、ちょっときざったらしいけれど、つまり表現のオリジナリティというかな。だから、この頃町を歩いているフーテンとか、ちっともオリジナリティがないのに、本人はあるつもりで歩いているんだろう。ぼくはあれ嫌いなんだが、その、あるつもりが大事だと思って、がまんして耐えてるんだよ。せめて、つもりでもまだいいんじゃないかってことだ。心細いけどね。だけど小さな火が、山火事になっていくからね。それを期待しなかったら、あとは何をする気も、言う気もしないなあ。

混沌が意味するもの

松本俊夫

最近私は大島渚を批判しながら、≪映画体制とは、単にその機構と権力の直接性の問題だけではなく、その機構と権力によって長年にわたってつくりあげられてきた映画概念、あるいはその枠内に慣習化された視覚の構造、それらを貫くトータルな体質にかかわるもの≫であり、≪映画体質の根底から体制的既成性を否定しようとするものでないかぎり、こと芸術運動のレヴェルでは少しも革命的ではない≫と書いた。70年安保が近づくにつれ、またぞろ芸術を政治に短絡させようとする傾向が強まりつつある今日、このことはいくら強調してもしすぎることはない。

それはしても、なぜ政治屋タイプの作家たちは、なにかというとすぐ、≪70年に向けて敵に打撃を与える映画をつくらねばならぬ≫などという発想をするのであろうか。だいいち私たちが真に直面している表現課題からみれば、最も本質的な問題は、そういうスケジュール闘争的な外的要請としては決してでてくるものではない。誤解を恐れずあえて言えば、70年安保など、こと芸術にとっては、それほど決定的な指標でも何でもないのだ。むろん政治的危機意識が、私たちの表現衝動をかきたてるということは大いにある。しかし、それと安直きわまる実効主義とは別である。政治的実効主義者は、なにか事件があるといきり立ち、事件がなくなると沈滞する。つまり彼らの危機意識や表現衝動は、せいぜいその程度のものなのである。もし私たちを表現へとかきたてる状況の危機を問題にするとしても、それはもっとこの現代ブルジョア社会の意識や文明の根本構造にかかわるものだということを彼らは少しもわかっていない。ましてそれすらがかならずしも直線的なものではなく、もっと私たちの≪生≫の根源的なレヴェルで問題になってくることがわからないのだ。彼らがふりかざす唯一の批評のレヴェルは、だから相変らずごく表面的な政治イデオロギーなのである。しかしどうしてこう、いつまでもそんなところをうろうろしているのか。

事実、事態はもっと先に進んでいる。少なくとも、いかに政治イデオロギーが左翼的であろうと、表現の最も根深い部分で、依然古ぼけた既成体質に安住しているものを、芸術的にはエスタブリッシュメントとして否定できるくらいには、映画状況にも大きな地殻変動がはじまっているのだ。そしてその本質は、現存する一切の既成秩序を根底的に変革しようとする意識、あるいはその桎梏から自己を解放することによって、≪生≫の充実した燃焼を体験しようとする衝動にほかならない。

そのことはこの1～2年、商業主義的な劇場映画とは全くちがったフィールドで、従来の映画概念にとらわれない自由な映画づくりが、急速に胎動しつつある事実をみても明らかである。彼らの大半は、大島渚が言う≪日本映画の内部≫、つまり5社の映画界に入れない欲求不満を、そのような形で置きかえているわけでは決してない。彼らが映画に燃やしはじめているパトスは、はじめから5社的商業映画とは無縁であり、5社的商業映画がいわゆる映画概念のエスタブリッシュメントであるという意味では、彼らの映画への志向はおよそ反映画的である。

むろんそのような反商業主義に立脚して、既成の映画常識に挑戦しようとしてきたアヴァンギャルド映画へのアプローチは、細細とではあっても日本にもあった。私などもその一端を担ってきたつもりであるが、事実、既成の映画界への反撥から、意識的に撮影所を遠く離れて、いわばアウトサイダーの道を進んできたのである。しかし私たちの世代の作業は、いまとくらべて比較にならないほどの困難な条件のなかにあった。小型映画の普及度、その経済基盤、周辺社会の関心の高まり、とりわけもろもろの神話からの解放の度合いにおいて、いまでは質的に飛躍した条件が、外的にも内的にも揃いはじめている。やはり、何かが急激に開花するためには、それなりの歴史的条件との決定的な出合いが必要なのであろう。ともあれ、現在みられる斬新なインディペンデント映画の開花は、かつて日本の映画史になかったという意味でも画期的である。

ではそれらは、どの点において斬新なのか。第一に、映画とはこれこれこういうものという一切の映画概念を崩壊させるに足る未踏の領域が、一人一派の多様な試行錯誤のなかで生みだされつつある点である。たとえばパンチの穴だけの3本のエンドレス・フィルムとカラー・スライドを同一スクリーンにマルチ・プロジェクトする飯村隆彦の「シェルター9999」、壁とスイッチのクロース・アップをえんえん15分ほどみせ、最後に手が入ってきてスイッチを入れると会場そのものの電灯がつくという安土ガリバーの「スイッチ」、分割スクリーンの一方に横尾忠則の実像を、他方にそのシルエットの切り抜きによる虚像を配し、それぞれ周期をずらしたズーミングのエンドレス・ショットで、ときに左右の位置を

混沌が意味するもの

松本俊夫

変え、またときに両者を重ね合わせたりする宮井隆郎の「横尾ちゃん、だーい好き」など、いずれもそんなものは映画ではない、とこの種の作品をみたことのない人からは、十中八九どやしつけられること受け合いの映画が現われている。

ともあれこんな作品が次々と登場してくるような状況を、はたして5年も前には誰が想像できただろうか。私は〈イースト・サイド・レヴュー〉(66年1・2月号)に載った〈映画〉というメカスの宣言的エッセイを想いださずにはおれない。その冒頭に、メカスは次のように書いている。《何がシネマかという一切の定義は溶解した。われわれは何がシネマなのかわからない。かつてはわかっていたが、もはやそうではないのである。このことは、おそらく1966年のシネマにおいて最も重要な事実であろう。アヴァンギャルドの、つまり〈アンダーグラウンド〉映画作家の仕事、光や動きや音による新しい芸術家の仕事、サイケデリックやエクスパンディッド・シネマ、そしてまたジェリー・ジョッフェン、スタン・ヴァンダービーク、ジャック・スミス、アンディ・ウォーホル、あるいはジャード・スターンの環境シネマ。映画に関するすべての既知の、そして〈最終的〉な定義はぬぐい去られたのだ。いまや、一切の扉は開け放たれている。そして、いくつかの窓も。次が何かを知っているものは誰もいない》

このメカスの興奮は、いまや私たちのものである。あるいは、まさにそうなろうとする確実な胎動がある。明らかに映画状況は、いまや映画についてのあらゆる既成観念をドブのなかに捨てるところまできたのだ。

形骸化した殿堂は、大胆な冒険のかずかずによって容赦なく破砕されなければならない。現代美術が額縁から飛びだして行ったように、あるいはまた現代音楽が騒音のなかにすら新たな自己を発見して行ったように、現代映画もまた映像表現のあらゆる可能性へと拡張しはじめたのである。

ところでこれまでに具体的に現われた作業をみるかぎり、一人一派のアプローチの多性様にもかかわらず、そこには一つの大きな共通の指向性があることを見落すわけにはゆかない。それは硬化した言語的コミュニケーションを否定しようとする傾向であり、これが斬新さの第二点である。言語的コミュニケーションの否定は、裏を返せば感覚的コミュニケーションの重視につながっている。そこでは筋や物語はもちろん、つなぎの論理的な脈絡なども思いきり捨象されており、作品のトータルなコンセプションそのものが、そもそもはじめからプレロジカルなのである。私はつい先頃、この10月に開かれる〈フィルム・アート・フェスティバル/東京1968〉のための予選を終えたが、審査対象となった63本ものさまざまな傾向の映画をみながら、それらに共通して特に強く感じた点がそれである。それらの多くは、私たちならメモの断片でコンセプションの模索をするところを、すでにはじめから映像でしているのだ。そしてそのプロセスを、そのまま作品にしてしまっている面白さがある。むろん、その面白さとは、硬質の言語系がその合理性の強いフィルターからしばしばずり落としてしまいがちな混沌を、ほとんど直観的にすくいあげている面白さにほかならない。

ある種の不透明な混沌は、これら新しく抬頭しつつある映画の共通した体質である。そしてその混沌は、一見コミュニケーションを拒絶しているかのようにさえみえる。しかし、拒絶されているのはステレオタイプ化したコミュニケーションの回路であって、その本来性ではない。混沌とは、新しく生起しつつある世界と、既成の言語や感覚のステレオタイプとのギャップから生まれ、そのことによってステレオタイプが攪乱されるのを自覚した状態だからである。むろん既成のコミュニケーションの体系は、世界と私たちの関係の既成性であるという意味では、今日映像表現が求めざるをえない真に生きたコミュニケーションの場は、既成のコミュニケーションが刻々解体しつつある地点以外にないということがいえるのだ。混沌とか、ディスコミュニケーションとして現われる体験は、したがって大いにパラドキシカルな否定性である。

しかし、このプレロジカルなコミュニケーションを、機械的に言語と対立させることはまちがっている。まして、非言語的体験の強調を、言語の否定に短絡させることなどナンセンスといわざるをえない。そのことはすでに〈デザイン批評〉EXPOSE1968特集号で触れたので詳しく繰返すつもりはないが、要するに人間の感覚能力といえども、それ自体が本来人間の言語活動の産物だということが明らかだからである。前提的に認識すべきことは、感覚の鋭さや豊かさは、言語のいきいきした働きによって拡大し、言語の透徹力やフレキシビリティは感覚の衝撃的な生命力によって深まるという関係であって、感覚と言語をエントヴェーダー・オーダーのふるいにかけ

ることほど不毛なことはない。両者の関係はあくまでも弁証法的であり、プレロジカルな非言語的表現領域は、ロジカルな言語的表現領域の地平がひろがるとともにひろがり、ロジカルな言語的表現領域は、プレロジカルな非言語的表現領域をねじふせようと格闘することによって活性化するのだ。そしてその弁証法は、むろんマイナスの方向にも貫かれている。

では、なぜとりたてて非反省的意識としてのプレロジカルな直観を重視するのか。それにはまず反省的意識としての言語の働きが、結局は過去の認識活動の総体としての既成の言語系に依拠していることを考えなければならない。したがってそれは全く新しい体験に対して、どうしても直ちに一対一では対応できないという遅れを生じやすい。しかし感覚はそのあたりを一挙に感じとるという不思議な能力を発揮する。このことは、何かをはっきり感じはしても、それをすぐ言葉ではうまく表現できないということとして、誰もがごく日常的に経験することである。

しかしそのことだけならば、同じことは既成の感覚系に対しても言えるはずである。なぜならステレオタイプ化は言語に対してだけでなく、感覚に対しても襲うものだからである。事実、硬直した保守的感覚は、なかなか新しい体験になじもうとしない。しかし、好むと好まざるにかかわらず、外界からの刺戟は向うから一方的にやってくるという意味で、感覚は言語とくらべて、現実との変化に対応する可変性がより大きいということを見落すわけにはゆかない。その点、言語の既成性はより頑強である。にもかかわらず、感覚も言語も絶えずステレオタイプ化して、新しく生起しつつある世界との間に、刻々ギャップが生じることは不可避的である。そしてそのことによってステレオタイプが攪乱されるのを自覚した状態が、例の混沌であることは前にも書いた。しかし混沌とはその意味で、少なくとも未経験の世界を受信しているということであり、その能力はまず何よりもプレロジカルな直観のそれである。新しく生起しつつある世界は、いわば全身的な予感としてアンテナにひっかかってくるのだ。

しかし直観といい予感といい、それらの能力は人間以外の動物にはない。動物の能力は外界の生理的な知覚にとどまるものである。人間と動物の感覚は決定的にちがう。動物のそれには変化や形成ということがなく、またステレオタイプだの混沌の自覚だのということがない。人間の感覚が直接の生理的なレヴェルを超えて、何らかの意識の自覚をともなうのは、そこに言語の働きが介入するからである。言いかえるなら、それはすでに即自的な自然ではなく、歴史的・社会的に形成されるものである。したがって直観とか予感、あるいはマクルーハン流に言えば触覚能力だとかは、決して言語と無関係に、あるいは言語と対立して獲得されるものではなく、それはあくまでも言語作用の延長である。

だがどのような延長なのかはいま少し説明を必要とするだろう。私たちは何らかの新しい体験に直面したとき、しばしばそれをうまく言葉で表現することができない。表現衝動が喉元までこみあげていながら、なおそれを発語できないというとき、言語はいわば一種のつまずきの状態で前へつんのめった恰好になる。しかし、この立往生は決してエポケーの状態ではなく、むしろ逆に、いままさに静が動に転じようとする内在的エネルギーが充満した状態である。この発語寸前のもやもやした心的状況は、あたかも言語からプラズマ状の触手が前へ延びてゆく様を連想させるが、それこそプレロジカルな感覚作用の根拠にほかならない。感覚作用が言語作用の延長であるというのはその意味であり、それゆえに感覚作用は言語作用に先行すると言えるのだ。状況が混沌とした変貌を急速に遂げつつある今日、私が特に感覚の力やプレロジカルな領域に注目するのはそのためである。

しかし私が感覚的であること、あるいはプレロジカルであることを、ただそのことだけで、ミソもクソも一緒くたに評価しているわけでないことは右の説明からも明らかである。事実この1〜2年、日本でも既成の映画とはちがうインディペンデント映画が約150本近く誕生したが、その大半を占めるプレロジカルな感覚的表現にも、ピンからキリまであったことは言うまでもない。そのことはその種の作品をたてつづけに何本も見くらべてみるとはっきりする。私は、〈フィルム・アート・フェスティバル東京1968〉の予選を終えたばかりなので、そのことを特に痛感するのだ。それらのなかのあるものは明らかにこちらの胸に訴えかけるものをもち、またあるものはただ単に物理的な影像がメチャメチャにつながれているにすぎない。同じ混沌でも、その混沌がこめられた混沌と、ただのデタラメの混沌があるわけである。そのちがいは、これまでに述べた意味での言語作用との格闘を、映像がその深部でもっているかいないかのちがいである。す

ぐれた感覚的表現は、必ず明暗、うねり、深さなどさまざまなデリケートなマチエールをともなって、不断に発語寸前のもやもやした心的緊張をこちらの内側にかきたててくる。そのような映像は、その表出過程で、あらゆる常套的な言葉との対応を排しながら、なお言葉にならない言葉を模索する言語活動をかかわらせているものである。言いかえれば、そこには必ず例の言語的つんのめりの状況が孕まれている。そしてそのつんのめりが、その前方に、いままさに生まれつつある可知性としての映像、あるいは意味が定着されようとする瞬間の映像を構成するのである。

ところが、プレロジカルな感覚的表現を、ただやみくもに映像から意味性を追放することと考えているものはそのことがわかっていない。彼らは、何のことかわからないショット、ただ論理的脈絡をもたないというだけのつなぎ、そんな映像をつみ重ねさえすれば、何やら意味ありげなムードがでてくるとでも誤解しているのである。しかし、それは明らかに思いちがいであって、何らかの意味での情念も観念も孕んでいない映画は、ただの影像であり、ただの混乱でしかない。平たく言って、作者のなかに映画をつくることとの心の高まりがないものが、どだい、他人の心をゆさぶる映画などつくれるわけがない、という簡単なことである。

ところで、その心の高まりとは、語りへのヴェクトルをもちつつ、遂には言語的つんのめりへと至るポテンシャルな表現衝動である。それと対応しながら形になってゆく感覚的表現は、したがって言語的つんのめりのテンションが高いほど構造的に深く豊かなものとなる。つまりそれは、命名という言語作用の極限に、そのことの不可能性のあがきによって獲得されるのであり、そのような表現ほど、見るものの意識をダイナミックに高め、あとあとまで深い思考を誘発するのである。すぐれた作品が必ずといってよいほど、その作品の享受体験について、ひととの語り合いたいという欲求をかりたてるのはそのためにほかならない。しかもその体験はとうてい常套的な硬化した言語によってはすくいきれないという意味で、私たちの言語活動を否応なく活性化する。私が、既成の言語系を超克するという観点で映像表現に執着するのも、それが知覚と想像力の間にひろがる意識の生成地帯に、生きた言語の運動をひきおこすからであり、その力こそ、真の意味での映像表現の批評性である。

したがって表現における批評性とは、何らかのヴェクトルをもった意識の結晶化の運動である。何らかのヴェクトルとは、いわば生きていることの意義を戦慄的に自覚する自由への燃焼であって、そこらの政治屋タイプの作家が言うように、決して政治的批判や主張を盛りこむなどという位相のものではない。

なるほど、時局的であることは一見たしかに強い印象を与えるかにみえる。しかし多くの場合それは単に政治的動向におもねった素材至上の反射鏡にすぎない。それはせいぜい《異議なし》とか《反対》とかの自己確認、ないし自己増幅のからくりにとどまっている。つまりは安直なタウトロギーであって、その致命的な限界は自己を自己の外に押しやるあの名付けがたい体験をともなわないことである。したがって時局的な映画は、政治イデオロギーのいかんにかかわらず、状況の変化とともにたちまち色あせてゆくのだ。その時点できわもの的な話題を賑わせながら、それらがいかにあぶくのように消えてゆくかは、過去の歴史をふりかえるまでもなく明らかである。その点、政治状況に密着した映画でありながら、なおいつまでも人の心をうつ作品には、必ず直接の時局性を超えるものがあることを見落してはならない。そこには必ず人間の〈生〉を根源的に体験させるに足る密度の高い情念がある。

重要なことはこの情念の有無である。愛であれ怒りであれ、あるいは恐怖であれ悲しみであれ、鮮烈な情念こそは自己を自己の外に押しやるあの名付けがたい体験をもたらすものであり、私たちを一挙に生の中心部へとひきずりこむものだからである。同じプレロジカルな表現にも、こちらの胸をうつものとうたないものがあるのは、言いかえればこの情念の有無なのだ。むろん情念とは、私たちを表現へとかりたてる最も根源的な衝動であり、直観と生きた言語活動が、最もダイナミックに交錯する場にほかならない。

情念には定形がなく、その特徴はマグマ状の混沌である。愛であれ怒りであれ、恐怖であれ悲しみであれ、私たちはその極限のさなかでは、ほとんど無我無中の錯乱を生きるのがせいいっぱいである。そこではあらゆる計算、あらゆる教養、あらゆる身構えが剝ぎとられる。そしてときには死にまで突き進むほどの、自分でもわからない力にかりたてられて生きるのだ。その状況はただの受動でもなければ、ただの能動でもない。それこそメルロ＝ポンティが〈弁証

法の冒険〉で書いているような、《物質と精神とが、主体と客体、個人と歴史、過去と未来、規律と判断などと同じく、見わけられなくなるある昇華点》とも言えるだろう。そしてそこには、デカルト以来の近代的合理主義を超える手がかりがある。

ともあれ、その間の可逆的運動をひき起こす生きた言語活動の場を、反世界としての虚構性のなかにつくりだし、それを深く現実に拮抗させることこそ、芸術表現の根源的意味である。しかしその地点にたどりつくには、その表現過程を、かの混沌を生きる体験過程としてとらえかえさなければならない。つまり、情念の奔流を夢中で泳ぎぬけるように、つくることを生きぬくのである。私たちは、こみあげてくるはげしいエモーショナルな衝動によって、あるいは眼もくらむばかりにもちあげられ、あるいはキリモミのようにもまれ、またあるいは一気に底なしの淵にすいこまれたり、さらには、たたきつけられたりしながら、その軌跡の総体を作品として対象化するのだ。そして無限のニュアンスを秘めたプレロジカルな映像こそ、その情念の体験過程をまるごと対象化できるのである。

しかしほんとうはそう言ったのでは正確ではない。なぜなら映像表現過程は、作家の内部にもやもやしているものを外化するという意味での純粋な自己表出ではなく、いわゆる反省的意識のコントロールをはみでて、自分でも思わぬ方向に自己増殖をしてゆく傾向があり、そのことによって、もやもやの模索が、その触手の前方からひき寄せられたり、はじき返されたりすることに重要性があるからである。平たく言えば、自分でもなぜそうしたのか説明がつかないうちに、そう撮りそうつないでしまうことがあり、その映像から逆にこちらのエモーションをかきたてられたり、屈折させられたりすることがあるということである。いや、あるというより、そのことにむしろ決定的な意義をみるべきだ、と言いなおさなければならない。

そのことは、ちょっと他の情念の運動をみてみればすぐわかる。たとえば愛は相手を抱くことによって、怒りは相手を殴ることによって、恐怖は逃げることによって、悲しみは泣くことによってはじめて私たちは自己の情動を思い知らされ、あるいはむしろそれをつくりあげてゆくとさえ言ってよい。映像表現過程においても同様、私たちは反省的意識が見る前に跳んでしまうのであり、その結果から自己の表現衝動を発見したり、つくりあげていったりすることを繰り返すのである。その過程は自己表出というより、むしろ自己発見ないし自己創出である。私が先に、コンセプションの段階から、すでにそれを映像で模索はじめる傾向に注目したのもその意味からであって、そのことと、ただやみくもに撮れば何とかなる式のつくりかたとは厳密に区別しなければならない。やみくものデタラメな映画づくりには、何より混沌をつきぬけてゆく情念の運動がなく、したがって何ら自己発見も自己創出もないからである。

したがって、いまやかの混沌が究極的に意味するものが明らかである。それは自己を自己の限界から解き放つことであり、世界と自己の既成の関係を変革することである。その体験の自覚こそ混沌にほかならない。《生きていることの意義を戦慄的に自覚する自由への燃焼》は、ほかならぬその混沌を必死に身をもってくぐりぬけることでしか体験できない。そしてその体験から生まれてくる意識こそ、この世のいっさいの桎梏と根底的に対決するものなのだ。私たちは既成性の否定ということを、少なくともこのレヴェルで考えてゆかねばならぬ地点に立たされているはずである。

感覚と思想に関する感覚的感想

石堂淑朗

ある作品について何かを述べることは何とか恰好ついても、〈感覚と思想〉などという大見得切った演目について一席御機嫌をうかがうなどは、およそ私のような無学の徒には荷が重く、気が重い。だから、以下私の書き散らすことはまあ出鱈目もいいとこって奴で、読者は宜しく〈感覚と思想〉に関するそれこそ感覚的な嘘八百だと思って頂きたい。

1

〈映像〉はもともと視覚という感覚に訴えるものだから、この単語の上に感覚的という形容詞をくっつけることは大変にばかばかしいことだ。しかし、さりとて、感覚的映像としか名のつけようのない映像が、前衛ナントカの名の前に氾濫していることもかくれもない事実のようだ。

なかには、もちろん大変に面白いのもあるが、大概は私には面白くもおかしくもないのにアングラ映画というのがあり、ほとんど感覚的映像の氾濫から成り立っているといっていいだろう。

そして、私には感覚的映像の流行には、奇嬌な言い方だがパヴロフ理論の影響が大変に大きいように思われる。

つまり、古びたストーリー性の枠のなかの映像を支配する第二次信号系をぶっこわすものとしての、衝撃的映像について、かつて、安倍公房氏、柾木恭介氏あたりが大いにぶったわけだけれど、この辺りを理論的支柱として、古びた思想的・論理的映像をぶっこわす〈感覚的映像〉が大手を振ってまかり通りはじめたような気がする。つまり、アングラ映画を頂点だか底辺だかにする感覚的映像は、意外にもマルクス美学(?)の一変型の理論に支えられているのである。

外国ではパヴロフ理論が映像論とどう嚙みあっているのか一向に分らないけれども、日本では右の如き事情が厳然と存在しており、感覚的映像の作者はみな日本的マルクシストなのだ。

一体、どっちが堕落でどっちが向上だか私には判然としないけれど、サイケ調なるものもパヴロフと結び付けて考えて考えられないことはない。

そして同時に、第二次信号系をこわすに足りるとされる衝撃的・感覚的映像は、その都度、風化しながら、ワーグナーの無限旋律よろしく、悪夢のように果てしがないことも明らかなのではなかろうか。つまり、単なる刺戟と化しているのになお刺戟的であることを至上目的とするコースからみずからを逸脱させえない面があるのではないか。たとえば、パヴロフ的映像論者は次のような皮肉にどう答えていいか困るのではなかろうか。

……生来、ものに驚異しないのは、遅鈍愚昧の徒あるのみであるが、さればといって、最も驚異しやすいのは最も智に長けた人である、という意味ではない。最も驚異しやすいのは、相当の常識を持ちながら、しかも自己の能力を尊しとしない人間である(傍点筆者)。

七八　過度の驚異は矯正を怠れば習いまた性となる

驚異すべき新奇なものに出遇えば出遇うほど、人間は驚異しないことに慣れ、今後おこるべき事柄はすべて平凡であると考えるようになるから、この情念は一見習慣によって減退するように思われるが、しかしそれが過度であり、また出現した物の咄嗟の映像のみに注意してそれ以外の知識を得ようとしない場合には、すべて眼前に現われるその他の物象が、いやしくも新しいものと見えさえすれば、それに対しても先と同様な心の留め方をする習慣を後に残すのである。

そしてこれが盲目的な好奇心を持つ人々、すなわち知るためでなくただ驚異するためにのみ珍奇を求める人々の病をいつまでも長びかせる。彼らは徐々に甚だしく驚異的となり求めて益ある物と同様に無価値な物までがその注意をひくに到るからである。

右の一文は、感覚の果てしないエスカレーションの構造を衝きえて妙ではなかろうか。もちろん私がこのような整然とした文を物しようわけがなく、これはデカルトの〈情念論〉の一節(伊吹武彦・訳)である。

私はわざわざ一カ所に傍点を打ったけれど、それは人々を驚異せしめるためにのみ自己の能力を使いすぎる才能豊かな人々がわれわれの周辺に多すぎるのを心から遺憾に思うからである。

2

いま私は、多少の誇張を伴いつつ驚異するための〈感覚〉をおとしめて考えているのだが、映画「5ドルで天国・LSD」ではないが、映像から離れて〈感覚〉のみを考えた場合、感覚は麻薬によって拡大されるのか、あるいはその逆なのかという問題がある。

あの映画の中で、女主人光がLSDを飲んだあげく、街の中でストリップをはじめ、噴水用の小さな池のなかに素裸でとびこむところがあった。またその他、胎内幻想が現われたり、病理学的に見ればかなり興味



［異邦人］

のある場面があったようだ。

しかし、それらのすべての場面を想起してみても、麻薬を鋭敏にするという箇所は一カ所もなく、あるのは、下意識が解放されるという場面ばかりであった。

日本ではLSDはなかなか手に入らず、新宿のフーテンだかヒッピーだかは専らハイミナールかビールに眼薬という手段を使っているが、連中をじっと見ていると、すべての感覚の低下と下意識、それも主として性意識の解放だけがあるような気がする。

そしてこの二つを結びつけて、彼ら男女は、お互いに痺れた状態にあって他者意識の欠如のもとに乱交を営むのだが、淫乱な女がしばしば冷感症であるように、その乱交には通常性交のような快感は伴わないのではないかと思われる。あるいは部分のみとりあげれば通常性交より感度はいいのかもしれないが、部分の交わりに究極的な解放があろうわけはなく、彼らは次々と対象を変えなければならなくなる。

そして遂におちいるのが、男性においては不能、乃至は不完全勃起の状態である。

そこで問題になるのは、感覚の解放は常にある種の全体性の相貌のもとに行なわれなければ、それは解放とは逆にその磨滅に至るということである。したがって、それは(感覚の解放は)極度に精神的な問題たらざるをえない。けだし、精神とは全体性への志向のプロセスにおいてこそ精神なのだから。

そこで人は言うだろう、全体性とは何とまた古臭く、古典的な言葉を使うものよ、と。しかし、私はあえて舌足らずながら、全体性なき感覚の謳歌者に古典的な攻撃をしかけないのである。

3

サイケデリック・アートの演出法とでもいうべきなのか、近頃、舞台で連続的にフラッシュをたくことによって、登場人物を連続するスチール写真の如く扱う照明法が流行しているようである。もっとも、近頃、というのは私の時代おくれのせいで今はもう廃ったのかもしれないが、ともかく、その方法が登場人物の行動を非連続的なイメージに切換えることによって、舞台空間の立体性を消去することにあることは確実なようである。

しかし、私はそれは以下の理由で全く空しいものと考える。

まずそのようなやり方は、映画でいえばカメラのフェティシズムに他ならないのではないかということ。ニュアンスこそちがえ、クロード・ルルーシュのカメラの扱い方などと、どこか似ていはせぬだろうか。

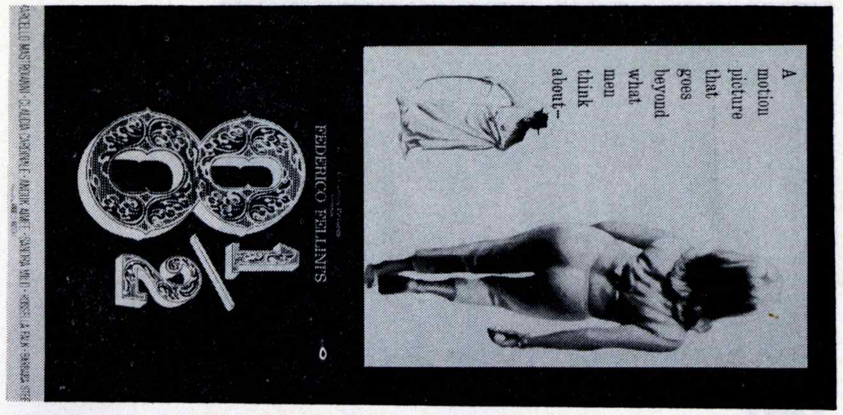
が私の考えによれば、舞台の自然的立体性なく、人物がマリオネットと化し、なお動かしがたい一つの世界が存在しているのは、素直に演出しようがしまいがそこに現前する強烈なドラマツルギーゆえに微動だにしないベケットやイオネスコ(初期の)の芝居なのである。たとえばこの二人の芝居の舞台に、チカチカの照明をあてた場合を想像してみるがいい。そこに浮き出るのは、確実に〈噴飯物〉という三つの文字のはずだ。何故なら、ベケットやイオネスコの芝居では伝統的なセリフの文脈は一切破壊しつくされているが、そのセリフと行動の解体は、確然たるドラマツルギーに支えられて、ある全体像を非在の形において透視させているから、いまそこにチカチカの照明を与えるということは全く愚かしい技術的なヒラヒラなのである。

何の雑誌であったかいま思い出せないが、金坂健二と某アメリカ人芸術家(?)の対談を読んだことがあり、そこでフラッシュ的照明の次にくる物は何か、といったことが語られていたことを記憶する。そしてそのとき私の感じたことは、どうして芸術家たちがこうも次々と技術的発明に曳きまわされなければならないのか、という寒々とした想いである。

連続フラッシュの照明が人間の行動をばらばらにし、部分化するのが象徴的であるように、現代社会における技術とは本質的に人間存在を分極化させるものでしかない。

そしてこの技術の分極性と、芸術の現代的変容としての分極性をいとも安易に、無媒介的にダブらせているのが、金坂と某々アメリカ人の対談の内容なのだ。それは、ハイミナールを呑んで行なう乱交、不感症女の荒淫と好一対の荒廃せる精神状況である。金坂は恐らく、自己の能力を尊んでいないのではなかろうか。

と、ここでたちまち反論があって、ではお前が今その中に生棲している映画の方法は一体何なのだ。カメラとフィルムという技術的発明なくしてモンタージュはありえなかったのではないかというだろう。確かに新しい技術を媒介としたモンタージュという方法は、それまでの演劇的空間と時間をより一層多彩なものにしたかに見える。しかし、映画における時間と空間の多様化は、それだけでは別に芸術に新しい何物も加えはしなかったのであって、ゴダールの映画とベケットの芝居のどちらが新しいかという質問に自答してみればすぐ分るように一つのジャンルが他のジャンルより新しい芸



[8½]

術たりうるということはかつてなかったのである。進歩があるのは科学だけであって、芸術に進歩などあろう訳はなく、オースン・ウェルズが、自分が影響されたのはただ一人、シェイクスピアだけだといったセリフに私は百パーセント共感する。下手なアングラ映画の非合理のイメージは、百千あつまっても沙翁のドラマや南北の暗黒物の非合理の世界に及びもつかないのである。

4

現代的メカニズムを媒介とした芸術の感覚化は、すべて空しい。

ここで私はまたしても、わが無学を補強するために一人の天才の言葉を書きつらねてみたいものだ。

≪……僕はヴォワイヤンでなければならない、みずからをヴォワイヤンたらしめねばならぬ、というのです。〈詩人〉はあらゆる感覚の、長期にわたる、大がかりな、そして理由のある錯乱を通じてヴォワイヤンとなるのです。……彼は未知のものに到達し、そして、その時狂乱して、おのれのさまざまな視線についての知的認識力を失ってしまった時に、はじめて彼はそれらのヴィジョンを真に見たのです。≫(平井啓二・訳)

ヴォワイヤン、とくれば、これはもうランボーに決まっているわけだが、≪あらゆる感覚の長期にわたる、大がかりな、理由のある錯乱≫という一節を現代のメカニズム感覚派は一体何と読むか。ここに天才詩人の言葉を引用したのは、マルクスの言葉を引張ってきて人を恫喝するオールド左翼の手口の真似ではない。

ただ、そう書いた一人の超越的詩人がいたことを記しているだけなのだ。

≪長期の、大がかりの、理由のある錯乱≫という発想から、われわれの感覚派詩人たちは能うかぎり遠いところにあるのではないか。そして、それもこれも、わが感覚派詩人たちが世にも素朴な技術信仰におちいっているからである。

いつぞや、テレビの〈11PM〉で、若きサイケ芸術家たちがエレキ・ショーを見せてくれたけれど、ブラウン管にうつったのは錯乱した映像ではなくて、芸術の紹介でしかなく、そこにあったのは技術の上にのっかった精神のエキゾティシズムでしかなかったのではなかったろうか。

さよう、現今、東京を中心にしてなされている、サイケ的、エレキ的な感覚芸術のショーのほとんどは、現代メカニズムに追随しているか、あるいはその裏返しの偽似的土着主義を標傍しているかをとわず、おしなべて悪しきエキゾティシズムに他ならない。

ここで特に悪しきと断っておきたいのは、歴史上、19世紀ロマン派のそれとしてのよきエキゾティシズムがあるからである。

19世紀ロマン派のエキゾティシズムが、日本版東京エキゾティシズムと異なるのは、その感覚の神秘主義は強烈な反近代精神に裏打ちされており、それゆえに、しばしば、大げさな感覚の浪費におちいりながらもなお、一つの全体像としての世界へのプロテストたりえている点である。

たとえば、後期ロマン派の代表的作曲家のグスタフ・マーラー、S・ツヴァイクがそのニューヨークでの死をヨーロッパの一つの終焉として実に印象的に摘出したかのマーラーの音楽は、LPのおかげでようやく日本にも受入れられようとしているが、彼の管弦楽が、より豊かな色彩(ということは音における感覚、ということだが)を求めてエスカレートし、ついに千人(合唱をふくめ)のメンバーでなければ演奏できないシンフォニーに至ったことは周知の事実であるし、代表作〈大地の歌〉に使われている詩は李白の随意訳なのである。

それゆえ、管弦楽における徹底した感覚の追求、そしてオリエンタリズムとくれば、手もないエキゾティシズムの音楽であろうと思ったら大間違いで、たとえば〈第1シンフォニー〉の第3楽章の行進曲をカローのグロテスクな画面に触発されたとみずから言っているごとく、底流にはどうしようもない反近代的な終末感、という精神の全体像が厳然と控えており、それゆえに、時にはやり切れないと思わせながらも私の関心を惹くのを止めないのである。

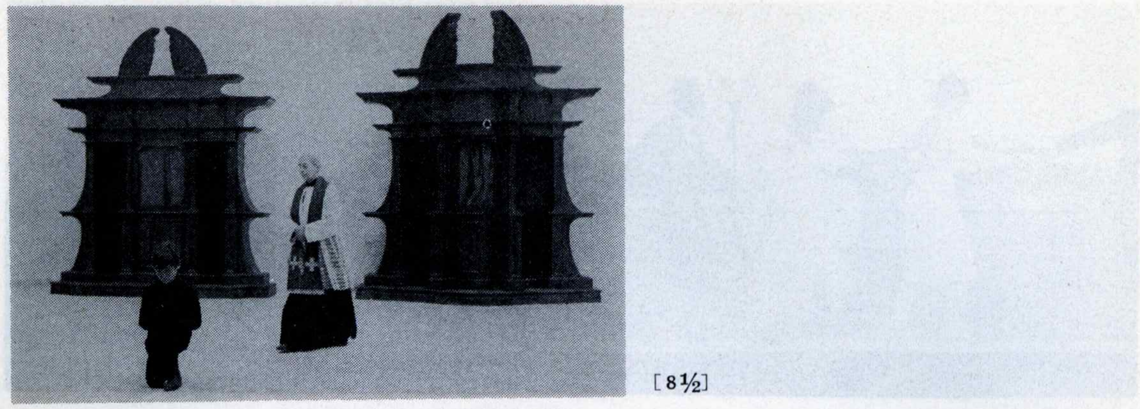
しかし、東京版エキゾティシズムには、いかなる形にもせよ、精神の全体像への志向性はなく、それゆえに、単なるアンチとしての見せ物にとどまってしまうのである。

われわれの周辺における土着主義は、その内に土着の嫌らしさを秘めていないゆえに都会人のノスタルジックなエキゾティシズムにすぎず、エレキ・ショーは、現代メカニズムへの無媒介的信仰ゆえに、われわれの内なる感覚を激発するに至らない。

5

さてこの辺で、今までに述べた、いわば感覚的諸活動の構造の中に共通する、いうところのハプニングの要素について考えてみたいのだが、実はこのハプニングなるものは何もすぐれて現在的な現象ではなく、ハプニング=偶発性=即興性とはいつの世にも芸術の泉であったのだ。

たとえばモーツァルトについて考えてみれ



[8½]

ば、パンを囓ったり、踊ったりしながら書きとばした即興音楽の数々を思っただけでも十分である。彼の楽譜原稿はほとんど百パーセント、書き直しのないことで有名であるが、ということは一つのテーマがきまればあとは一瀉千里、ハプニングそのものに書きとばすのであって、彼の作品の形式が古典形式に則っているのはそれは時代の宿命なのであって、モーツァルトには何の責任もないことである。

それにあのベートーヴェン、この重苦しい古典主義の権化とされている大作曲家の作品の中にも、われわれは随所に即興的な箇所を見出だすことが可能である。たとえば、ピアノ協奏曲〈皇帝〉の出だしのカデンツァ、これなどは即興演奏家として一世を風靡した大ピアニスト、ベートーヴェンの面影を偲ばせるに十分である。

いや、半可通な私の解説などより、古典派からロマン派に至るドイツ音楽の無比の解釈家、フルトヴェングラーの音楽論を引用したほうが早そうだ。彼は音楽学者アーベントロートとの対話の中で、次のようなことをいう。

≪……この形式(古典形式)は、研究し模索し生成することなどすべてとは、明快であるという点で、ずっと離れているものであり、〈即興〉とは正反対のもののように思われます。それどころかむしろ、形式はクラシック作曲家が従ったとみえる、簡単で明瞭なひな型をあらわしているというわけです。(しかし)ここで、私たちは、詭弁に敗けているのです。(中略)もともと形式は、そのようなものとして生まれたのではないのです。つまり、はじめは、私たち現代人が考えているような意味で、しっかりとした概念として存在していたものでは決してないのです。これは、だんだんと、一歩一歩とゆったりとみつけだされたものなのです。それどころか、どの場合でも、形式の本質からすると、いわば新たに、そして個別的に形式をみつけださなければならないというわけでした。

形式は生成されたものであって、ただこの生成からしか理解できないものであり、それが実際に生きているところで、つねにこの生成過程そのものの痕跡が認められるのです。形式は、固められ、形づくられた生成である。——まさにこのように解されます。——そして、(形式とは実に)即興を蒸溜したときの自然の沈澱物だといえます。それは自身——〈即興〉なのです≫(門馬直美・訳)

いささか長々しい引用になったが、彼フルトヴェングラーにあっては、形式は、固められ、形づくられた生成であるゆえに、まさに即興そのものなのである。

ここに、文化有機体観とか、ホイジンガーや小林秀雄に似た歴史主義を嗅ぎ出すよりは、フルトヴェングラーの実演録音のすさまじさを聞いたほうがよい。彼の最良のディスクを聞いていると、音楽の演奏とは本質に即興であり、形式とは即興の仮託物にしかすぎぬという現実感に圧倒される。

それはせいぜい1回こっきりのものであって、それをなお録音して何度も聞くという背理は、ジョン・ケージなどのハプニング音楽を録音するのと同じ背理である。

18~19世紀にたまたま一見して完成されたに見える形式があり、20世紀にはそれが崩壊し、ある場合は12音階、ある場合はミュージック・コンクレートがあり、それらは生ける音楽家にとっては内なる即興性の仮託物でしかなく、芸術のありようとは、本来的に非合理をうちに含む一回性の出来ごとなのであり、シェイクスピアの劇もまた同断なのであろう。

さて、私は、芸術を本来的にそのように見るものゆえに、ことさらしくハプニング、ハプニングと騒ぐことはナンセンスに思えて仕方がないので、それは、芸術は芸術だという言い方のナンセンスさに近いとすら考える。いな、むしろ、何物かに生成していくプロセス抜きに、方法そのものが目的と化しているゆえに、本質的に痩せたショーでしかありえない、と内心確信さえしているのである。

さらに言えば、ある人の作品が伝統的手法によっているまさにそれだけの理由でその作品を無視するハプニング屋の存在に至っては言うことすらないのであって、十人十色、伝統的手法によっていてもなおその底に流動する非合理なイメージなり、即興なりがあれば、それは立派な現代芸術なのである。

ゴダールの「気狂いピエロ」と、ヴィスコンティの「若者のすべて」を比べて後者を古いと断定したがるような人間は、ハプニングとも関係ない、スノブにすぎぬ。

もちろん、ゴダールとヴィスコンティの方法意識の相違は、作品に手をつける以前からその作品の内容の違いを予告しているようなものであるけれど、しかし、そのハプニング的な方法と伝統的なそれとの違いは、この二人の芸術家におけるそれぞれの方法意識の内的必然性の強度のまえには何の問題にもならないのである。

自己表出性の多寡(ゴダールに多く、ヴィ



スコンティに寡い）そのものは表現の新旧とは関係なく、それは表現という行為の多様性を保証するだけのことだ。

そして、恐らくここにおいても、先程引用した指揮者の言葉はそのまま適用されて間違いではないだろう。

すなわち、ヴィスコンティの古典的な形式とは、実に彼の《即興を蒸溜したときの自然の沈澱物だといえます。それは自身――〈即興〉なのです》……と言っておかしくないのである。

したがって、蒸溜しようにも即興のない時には、ヴィスコンティは（ゴダールも）失敗する。

原作者未亡人の注文に屈した形の「異邦人」は、即興なき古典形式の残骸である。

そして、同様にゴダールの「男性・女性」は、実に奇妙な言い方だが、即興なき即興形式の見るかげもない失敗である。

ふたりとも成功する時はするし、失敗するときはする。要は、だから、見かけの、感覚的な新しさにだまされぬことが肝腎なのではあるまいか。

6

はじめに、日本版アングラ芸術に触れたけれど、若干の例外はあるにせよ、そのおよそは〈無に向かうナルチシズム〉と〈技術主義〉のアマルガムとして斥けたばかりに、日本映画に触れることなくここまで書いてしまったが、このあたりで、私は、この10年間、もっとも個性的な活躍を示してきた大島渚の作品系列を本稿の表題に即しつつ考えてみたい。

古いほうの作品についても触れたいことは多々あるけれども、この小論にもっともふさわしいのは、ここ1年あまりの多作の皮切りをなした感のある「日本春歌考」の呈出したスタイル、なかんずく後半のそれである。

この作品の前半は、風俗すれすれのところまで下降しつつ、リアルな統一感においてはまことに鮮かな出来を示していたが、後半、風俗からはなれて、より強くテーマに切りこみはじめるあたりから、統一感はガタガタとくずれはじめ、一種独特の緊迫感はその裏に強引な説教臭を伴ないはじめている。特に、フォーク・ソング大会から、ラストに至るまでの描写については、《大がかりな、そして理由のある錯乱》を目指しているとは何としても言い難い（その点では「無理心中・日本の夏」のある部分のほうが数段すぐれている）。

つまり、大島の言わんとするテーマの、本来的な論理性が、後半では理由なく、あえて言えば、わざわざ混乱させられて映像化されてあった。

だから、テーマを追っていけば、映像に邪魔され、映像に即してその流れの組み方に大島の思想性を見ようとすれば、テーマに妨げられる。という二律背反に観客はおちいらざるをえないので、しかも、そのテーマのほとんどはセリフによっているのだから、後半の感銘の最たるものは、吉田秀子歌うところの朝鮮の哀歌だけということになりかねなかったのは作者の本意ではあるまい。

つまり、テーマ的な整合性と非論理的なモンタージュが相殺しあっているので、前作「白昼の通り魔」と大変な違いを示している。そして、この作を皮切りとして〈国旗〉の象徴的な使用がはじまったのであるから、問題はセット・ディザインのある種の象徴化とも切りはなしては考えられそうもない。

これらはあくまで推論の域を出ないが、この作品のモンタージュの非論理性には、フェリーニの「8½」の影響があるのではなかろうか。周知の通り、「8½」とその前作「甘い生活」との間には一人の作家にしては珍しいほどの飛躍があった、とされている。確かに、フェリーニは、それまでもずっと彼自身の分身を描いてきたけれど、それは大道芸人、新聞記者などに仮託されていて、主人公の職業を映画監督にし、正面切って己れの意識下の内面を描いたのは「8½」がはじめてであり、そのスタイルも、現実と非現実が入り乱れるという特異なものではあった。

しかし、私は「8½」と「甘い生活」の間にそんなに飛躍があったかどうかに関しては甚だしく懐疑的である。そのような見方は、それこそ、見かけの形式にとらわれた皮相な見方ではないか、という気がしてならない。なぜなら、一言でいえば、「8½」の自在な映像の流れも、結局は「甘い生活」にあったカトリック的な救済の観念から一歩たりとはみ出すまでには至っていないからである。

もちろん、表現様式そのものの中にも芸術の思想性はあるのだが、しかし、音楽とか絵画と違って、大衆映画を含む映画というジャンルは、様式の思想性という、いわば純粋芸術の視点のみから片づけることはできない。そこには、よくも悪くも、様式以前の不純物としてのドラマ性なり、テーマ性の問題が横たわっているので、その面からのみいえば「甘い生活」と「8½」には何程の径庭はありはせぬのである。そして、

この視点を強調すれば、「甘い生活」から「8½」への道とは、ついに感覚のより一層の洗練以外の何物でもないのである。

何を、どうやろうと、いかなる映像も、主人公グイドの救済めざして収斂するのが至上目的なのであるから、思想的なハミ出しがあってはならず、したがって、そこでなされるのは、主人公の下部意識の状態の表層化、つまり、感覚化であり、私は、「8½」および、その後に作られた「魂のジュリエッタ」の印象としては、植物の白く細い根が土壌深くのびていくさまが、微速度撮影でとられたようなものを感じているのである。

くりかえすが、「8½」以降のフェリーニにあっては、主人公の自己救済という観念のもと、すべての映像は許されてあり、それゆえに極度に恣意的・感覚的であっていいのである。

ついでにいえば、日本のアングラ映画はこのフェリーニから、さらに、救済なら救済という観念を抜きとったものに近い。

そこで問題になるのが、表現様式の思想に完全にとりつかれ、ストーリー性、乃至はドラマ性をいっさい切り捨てたところに成立する、インテリ映画としての（ここでのインテリとは大衆に対置された概念で決して蔑称としてのそれではない）純粋表現への接近であろうが、そのようなイマージュ意識にとりつかれたものは、僅かに足立正生のものくらいである。

さて、そこで大島渚に戻れば、右のような理由からして、救済などとは無縁なところで現実へのアタックを繰返すかれにとっては、「8½」的モンタージュは本来的に無縁なはずなのである。しかし、「日本春歌考」には、テーマさえなければ大いに通用したかもしれぬ感覚的モンタージュが大幅に使用され、しかも、彼はもともとそのような〈意識の流れ〉的なものとは関係ない作家なのだから、結果は、テーマの無用な混乱ということになる。

あるいは、些か皮肉にいえば、あれも、これもとテーマを欲張り、しかも、それを所与の時間の枠の中で全部言うには論理的な造型は不可能と見て、彼大島はその混乱をフェリーニを楯に〈理由ある錯乱〉に見せかけようとしたのかもしれないのである。

特に後半の女教師の行動とセリフは、テーマのタライ回しに利用されているだけであって、描写とも造型とも関係ない地点にいるとしかいいようはなかったと思う。

それでいて、どのショットを見ても、それらは大島独特の〈原色の感覚性〉とでもいうべきものに濡れ、光り輝いていることは否定できないのだから、はなはだ残念である、という想いを一方でどうすることもできない。

さて、次に、「日本春歌考」いらい、いささか出ずっ張りの感のある〈日章旗〉のショットについて考えてみたい。

大島作品における日の丸は、一見はなはだ効果的に使用されているかに見えるが、しかし、一つの〈小道具〉のあのような使用法は、表現主義映画の常套手段だったので、それはドラマの内容を所詮は外から煽りたてるものでしかない。

そこで思い出すのは、小林正樹作品の「怪談」の雪女のくだり、林のセットに大きな、ルドン風の目玉がいくつか組みこまれてあったことだ。狙いは、もちろん恐怖感を煽ることにあったとおぼしいが、実はあの目玉という作られたデコレーションのために、ささやかながら描かれていた〈遠野物語〉風の怖さは一挙に消滅したのであった。それは所ならぬ〈目玉〉は怖い、という観念をそれこそせっついて、一挙に出そうとしたゆえの失敗であり、目玉のあったショットは、いわば外からの感覚性ゆえに、逆に怖さを失ったのである。

もちろん、〈日章旗〉は〈目玉〉ではない。大島作品の日の丸は、共同幻想の共通項として把握されており、それはそれとして正しいのである。しかし、問題は、その日の丸が作品の外にある一定の象徴性を無媒介的に帯びているところにあるのではなかろうか。

つまり、もっとも露骨にいえば、あるメロドラマで、男女の悲しい別れがあったとし、そこに日の丸を入れても同じではないか、という問いかけに周到な回答が用意されて果たしてあるのか、ということである。

あるいは、処女作「愛と希望の街」のどこに日の丸をいれてもすべてピタリではないか、ということである。

しかし、そのような使用法は、楽しい(?)ホーム・ドラマの随所に国旗のショットがあるとしたら、と、ほんの2〜3秒考えればすでに判るように、作家固有の表現としてはまやかしである。

つまり、大島作品の中で、もっとも感覚的に、しかもみずから反リアリズムと思いあやまりつつ使用されているのが日の丸のショットなのであって、その辺は「絞死刑」あたりでは相当なマナリズムにおちいり、後半に至るほど緊張度をなくしていったのであった。

夜の剥片

――作品構造についての前置き

泉　雄司

夜、星のぎらぎらした世界を見ることが少なくなり、またまっ暗闇になることもないここ東京の夜に、私たちの頭上を仰ぎみるとき、私たちがそこにおきざりにしてきた星たちのどよめきがきこえてこないだろうか？ 光と闇との交わる所、星々の見えなくなった現在、かのノスタルジックな要請以上に星が私たちを呼んでいる。私の中で死んだひとりの子供が呼んでいるのか、あるいは、失われた王国への郷愁なのか、あの星々、星なき星のどよめきは声なき声、ことば以上のことばとしてそこに見えているかのようだ。それを沈黙と言い、言葉が語ると言う。そしてまた同様の錯誤として沈黙による表現といってみたりもするのだが、実はそこにあるのは語ることばではなく、語られることばがあるのでもなく、いまだ作品以前の沈黙の発する言葉なのだ。それはまたメルロ＝ポンティのいう〈知覚的意識〉でもあるのだろうか。私たち人類というやつは、他の動物とは違い、言葉（シンボル活動）によって生きる生物であり、その言葉とは、シンボル形態の一様態であって、その働きは細胞の遺伝子伝達にまでたどられる。このような私たちの構造を考えるとき、だから映像や音などを言葉とは違う直接性などとはもう言えない。映像や音が、それ自体として私たちに作用しはじめるや否や、すでに知覚ではない、それは関係――メタフォールの構造をもつ。ただしこのとき、メタフォールとは単なる喩のことなどでは全然ない。たとえば《のどが突然裂けて砂をふきだす》（天沢退二郎〈寒い朝のはじまり〉より）というときの、意味づけをしようとしても意味づけられることをみずから拒むといったシニフィアンとシニフィエとの間のズレ、仮象の昼の中にポッカリあけた空間であり、逆に映像とはわたしたちが対象を見ている時すでに見られているものは対象ではないというあからさまな魅惑の現前、これまた仮象の昼の中でそこにだけ実在の貌を見るかのように意味するものは私たちの中で意味されることを逃れる、意味づけられない〈関係〉、そのような構造としてメタフォールはある。虚構であり、主体と客体との間、言語内空間、言語内存在としての私たちの外側を覆い、その影のごとくに昼の明るさを生みだし、逆に夜への情熱をかきたてるものとして。

星々のどよめきを背後に受けながら家々は暗くひっそり立ち、昼の生物と思われているものたちは奇妙に身を秘め、昼によってなされる策略に耐えきれずに無言の呻きを噛み殺しているかに見える。この外部の昼の生物たちこそが実は私の内部なのであり、私自身、私の内部というものはなく、この外部の光景こそ私自身の姿なのだ。他人の中の私。主体と客体という図式も、私の中でつくられ眺められているものにすぎなく、外部というものも私の中で外在化された一つの視線である。最近、吉本隆明が〈ことばの宇宙〉に連載した〈メルロ＝ポンティの哲学について〉は、メルロ＝ポンティ自身が批判している外在化された地点からの何ものでもなかった。世界はどこまでいっても、私にとっての内部でしかない。このとき《〈心的なもの〉はもはや内面性ではなく、志向性である》（J・F・リオタール）。私たちは言語をもち、すべてを関係づけることで生きていく。だがその関係が、〈私〉と〈私〉との閉じられた一つの円環の関係のままであるならば？ 閉ざされた言語。そこは意味の支配する現実の影の昼であり、〈私〉と物、〈私〉とはただ一個の物体にすぎなく、物体のように平然と身売りが行なわれているのだ、あたかも意味そのものかのように。だが本当にそうなのか。〈私〉とは〈私〉であり、〈あなた〉は、〈あなた〉であり、〈私〉は〈あなた〉ではなく、〈私〉と〈あなた〉とのコミュニケーションは意味だけで行なわれ、意味とは独占支配の手によって造られ守られているものであり、だからこそ労働とは社会のためなんだと、意味づけられ、名づけられ、すべて価値づけられて行動する。だが、本当に〈私〉とは〈私〉であるか?! 私とはみずから他者になったような顔をして、他者によって意味づけられたように、そんな部分が一断片としてしか生きない、生きられない、ものなのか?! 《自同律の不快》（埴谷雄高）という。このおよそ意識分裂の未分なまま〈関係〉へまで至らず、状況と青春との内にいる者のいらだち。このいらだちを青春の神話として終らせないためにも、意味を略奪しこの仮象の昼をつきやぶらなければならない。

《意識は意識的存在以外の何ものでもないというマルクスの措定は、存在は意識がなければ意識的存在であり得ないという逆指定を含む。このような措定の逆立の当否は唯、確信の深さと、実践によって決せられねばならぬ。ここに至って詩的思想はマルクスの所謂非詩的思想と対峙するに至るのだ。だが事実は矛盾するのではなく逆立するのみである》（吉本隆明〈ランボオ若しくはカール・マルクスの方法についての諸註〉）

この昼がいまだ存在していない現実の仮象として、それへの予感を与える影としてのものであり、だからこそ夜の、夜への熱情自体がひとつの夜であるかのように私たちをかきみだしながら意識の実在化へ、開かれた関係へ、光と闇の根源へ、現実へと、昼をつきやぶりながら近づいていくものなのだ。いうまでもなく――

《対象的世界を実践的に生みだし、非有機的自然を加工することは、人間が意識をもった類的存在であることの……確証である》（マルクス〈経済学・哲学手稿〉）

《人間はひとつの類的存在である。だがそれは、ただかれが実践的にも理論的にも、かれ自身の類とともに、その他の事物の類までも自分の対象とするからというばかりでなく、また――そのことは同じ事柄のことなった表現にすぎないのだが――かれが現存する生きた類としての自分にたいして態度をとるからであり、またかれが普遍的な、したがって自由な存在としての自分にたいして態度をとるからでもある》（マルクス　同上）

人間とは類的存在である。すべてのものを対象化し、〈関係〉づけ、類とすることができる。全現実の対象化（いうまでもないが、対象化とは〈志向〉であり〈関係〉であって、外在化、物化というヘーゲル主義に転落させたのは誰だい？）。それはまた自己実現であって、自己が現実（外部・他者）そのものと化し、真の現実の実現なのだ。そのようなものへ、昼によって分裂し、昼への反逆から逆立へと表出自体が〈自己表現〉の段階にとどまらず、意味づけられない不可能の〈関係〉として光り輝き、自分自身、引き裂かれ、〈表出〉そのものにはりついて未知の時空、作品の根源へと進んでいく。《文学とは自己表現ではない。表現されるべきものは、自己ではない、文学なのだ》（粟津則雄）とはまさにその通りだが、究極的な文学、それはまた自己実現でもあるのだ。〈すべて〉〈自己自身〉へ向かって動いていくことが現在の自己自身であるならば、単純に自己を抹殺してしまっては文学も実現できるはずがなく、また一つの作品の中で展開されている世界は実は私の中の未知の世界（他者）なのであり、虚構を司る意識分裂の諸相である。作品、そこに映っているのは私なのだ。〈私〉とはだからそれを眺めるものではなく、私自身がぴったりとそれに吸いついて作品世界の内実を生きるものなのである。そこにある形式がなんであれ、リアリズム、内的独白、外的独白、意識の流れ、ドキュメンタリー、シネマ・ヴェリテ、幻想芸術……etc.であろうとも〈私〉を中核とした徹底的に内在的な虚構というもののもつ性格。あらゆる言葉は一つの沈黙であり、あらゆる存在は一つの非存在であると外在的な地点からは断言する。だが、私たちはそれを変化させることができる。非連続から連続へ、苦痛を快楽へ、存在を〈すべて〉へと。虚構によって仮象の昼を犯し、奪いとり、夢魔の世界を現出させ、トータルな現実・自己へと突きぬけること。そのとき、白いシカが飛び出していくのを誰か見ることがあるだろうか。真実は、作品にこそあるべきなのだ。以前よくいわれたように、内部と外部の緊張した対立と統一、止揚とは、実は内部世界と外部世界の格闘として作品みずからに顕現しているのである。

それ自体私たちに無関係に存在している外界に対して、私たちの出現と同時に関係づけられ、世界はそのように存在しはじめる。関係づけた時、その時それは言語であり虚構であるのだが、さて、その関係づけの構造とはどのようなものであろうか。私たちが関係づける時、その場に〈構造の構造〉とも言うべきある二重の虚構がある。

《失認症の幾つかの症例においては、図面をほとんど利用できないことが知られている。純粋に視覚的な見取図は、道程を〈公平な鳥瞰像〉として、それを自分で辿ったときの観点とは全く違った観点から表象することを要求する、すなわちわれわれは、運動的メロディを視覚的図表に書きかえて、両者の間に相互対応や交互表出の関係を設定することができなくてはならないわけである。同様に、対象に迂回をさせるということは、もしわれわれが対象の位置にいるとすればしなくてはならぬはずの運動の図式を、われわれの身振りそのものによって描くということであり、また諸関係間に一つの関係を設定することであって、それは自乗された構造ないし意図なのである》（メルロ＝ポンティ〈行動の構造〉）

《二つの別な力の間に相関関係を設定すること》（同上）

人間以外の生物に欠けているのはただこのことだけなのだ、言語というシンボル活動、私たちの二重の〈場〉の構造が。けれどもその関係どうしの間にある構造的対応を《真の記号がその対象を表現するのは、経験的連合によるのではなく、その記号と他の諸記号との関係が、それによって意味される対象と他の対象との関係と、同一だからである》というメルロ＝ポンティにおいては諸関係間にある関係をうちたてるものこそは〈身体〉というものなのだ。だか

ら、諸関係間の関係は＜同一＞であり、その関係自体は変貌していかない。諸関係間に一つの関係をうちたてること、そしてこれを関係づけるものこそは＜身体＞ではなくて＜私＞という徹底的な内在性なのだ。このことは、メルロ＝ポンティが＜見るもの＞は＜見られるもの＞であるとする対象の次元、表現の人間の次元である象徴的形態にとどまっていることと対応し、彼の言語論とも対応しているのだ。すなわち言語が意味するものは、意味よりもむしろ意味のへだたりであり、意味を持つのは常に全体であって、部分には意味はない、ということは、逆にあらゆる部分はすでに全体の意味をになっているのであり、それはシニフィエがシニフィアンを越えることなのである。メルロ＝ポンティは、言語というものの不在性を徹底させなかった。もし、この二重の構造を徹底させ、意味づけを拒む＜関係＞とするならば、私自身この二重の構造の中にはりついてしまうこと、このことを視覚的図表に関していえば、その図表の中に運動を見るのではなく、その図表の中で運動そのものとなり変ってしまうことなのである。部分は全体の意味をすでになっているのではなく、部分は全体に相対する律動的な過剰の構造、およびそれだけではなく部分の中に全体みずからが現出するといった部分の自律的な自己増殖性という不可能の構造さえもが立ち現われてくるのである。

さて、虚構の成立する根拠をもう一つの側面から見て《現代の構造主義言語学において分析の手順を開発しようとしたきわめて真剣な試みは、全くの失敗であった》といい、メルロ＝ポンティと同様に言語に創造性を見、あらたに＜通時態＞の分析を行なって、あらゆる言語に共通な普遍文法である＜生成文法＞を成立させたチョムスキーの講演を聞いてみよう。——

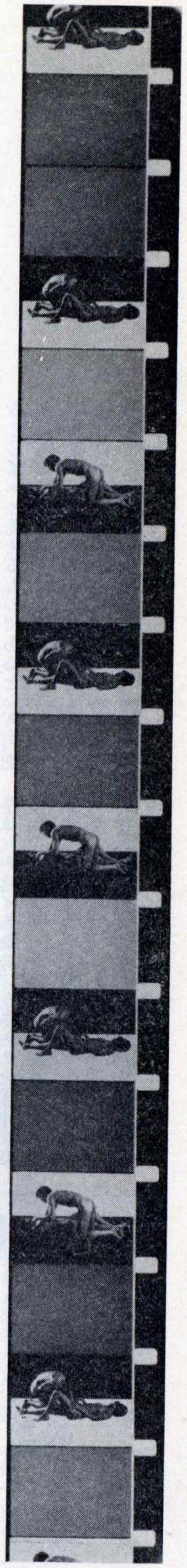
《私たちが自分の知っている言語をふつうの状況で聞く場合には、私たちの耳に聞こえる信号というものは、きわめて質の悪い、いろいろくずれたり、ゆがんだりしているものでありますが、どっちみち私たちはその信号のこまかい点にまで注意を払ってないのです。私たちはそのような信号を耳にしたときに、まずざっとそれを受け入れて、……そしてある程度の情報をそれから引き出し、次にこの情報と、私たちがあらかじめこんなことがいわれるのではないかと予想していた文とを頭の中でつき合わせて、一体どういう文がいわれたかについての仮設を無意識に作り出すのです。このようにしてわれわれがつくり出すこの仮設というものは、一つの深層構造と、それに対応する表層構造、つまりその深層構造から変形の規則によって生み出されたものでありますが、そのふたつから成り立っております。さてそこで、言語の音韻規則を使って、われわれは、いま現実に耳にした文の音声解釈をつくり上げて、それをば先ほどの信号についてあらかじめ行なっていた試験的な分析と比べるのであります。もしこの二つの対応が、満足できる程度に近いものであれば、といっても、この対応の正確さというのは、その場合によっていろいろと違うのでありますけれども、その場合に応じた程度に満足できれば、われわれは自分であらかじめつくった仮設を承認し、そしてその文をこのようにして仮設したところの深層構造の見地から文章の意味をくみとって、そしてわれわれが実は頭の中で生み出したところの音声信号を、現実に＜聞いた＞とするわけです》（チョムスキー＜こころの研究に対する言語学の貢献＞＜ことばの宇宙＞より）

だから《われわれが耳で聞く音の大部分が実際の信号のうちに全くないことすら考えられる》のであり、幻聴、聞く意志のない時は音は騒音となること、見るものは見られるものであり、ナルシスティックな解釈を可能とする構造、虚構を成立させるものとしての根拠であり、この言語供受の構造はあらゆる感覚の供受の構造とも同様であるのではなく、あらゆる感覚の供受の根底はまさに言語によってであるからである。だがこれらの＜構造＞は＜自然＞の中にあるのではない、それは＜意識＞の中にのみ存在するのである。私たちのもつ徹底的な内在性、意識の内在性であり、してみれば作品世界の中に登場するのは私の中のことでの出来事であり、それはまた私の中で他者が話しているからなのであった。

これらはまた夜以前の夜、私の中の他人の中にいる私へ触手をからませてきて私を引きずりだす夜でもまだない。コミュニケーションの不可能性。死による生の不可能。この私たちをおおっている不在の虚構性を今さらながと説明するまでもないだろう。この虚構性を指し示すことに終ったアントニオーニの「欲望」、あるいは虚構を観念に従属させて記録性から根源的なフィクションを打ち立てることなく、その手前で途方にくれた今村昌平自身をみせてくれた「人間蒸発」におけるまさに虚構の暴力の体現。映画館に足を向けるまでもなく私

たちはつねにこの現実に映画を読んでいるのだ、つねに。電車がカーヴするそのとき乱立する高層ビルの間からふいに出現する異様な空間、いつもの路地を反対の方角からやってくるときのある異物。新宿西口副都心計画の先立ちしたハイウェイ上からかえりみる西口光景、デパート群。それらは夜になるとますますその夢魔の姿をおしげもなくさらけだす。一昔まえの無言の呻きは突如変身して私たちに襲いかかりせめたてるここトーキョー、鏡の都市。小田急、京王、国鉄、地下鉄線乗り場が入り乱れている新宿駅西口、およびさらにずうっと続く伊勢丹前までの地下道はまさに鏡であり迷路でありゴダールの「男性・女性」そのものであるかのようだ。だが都市が一つの鏡であり、私たちの環境そのものの夜であるのではなく、それらの夜々に裏返しの帽子を被せた神話であり——だからこそあがめたてまつり——そこから来たるべき夜、夜のまた夜である作品の触手を、詩のはじまりを私たちみずから生きているのである。私たちの環境とはいたるところ虚構であり、現実などというものは存在しない！ 敵の支配はまず言葉に襲いかかるのだ。昼に生きる生物たちにとっての現実こそ神話というまやかしであるにすぎない。メルロ＝ポンティの限界は＜人間＞の時代でとどまっている。けれども、作品とはシニフィエがシニフィアンを越え、語ることばを語られることばへと変えるものであるという可逆性（両義性）の関係にとどまらず、さらに不可逆の時間へと向かうのだ。そして現代において、ことばを乗り越えられている現代において、私たちの生はそのようなものとしてしか成り立つまい。

＜ことばのことば＞時代。メディアが発達し世界はますます狭く、共通項を連帯しているかに見えてかえって全体性への志向を見失い、かぎりなく断片的・部分的になっていく。この人間の廃墟の上に立ち、一方でそこから解体に身をまかせていき、他方このイデオロギーの廃墟に強烈なイデオロギーへのあこがれがある。だが、誤解してはならないが、私たちに必要なのは＜場＞なのだ。＜場＞がありさえすればいい。《ここでいう＜場＞とは、共同作業のための場なんかじゃなくて、非現実の不可能の場のことなのだ》。人間の本質的状態とは《だまっていること》などといっているものは一度新宿の雑踏の動きに身を置いてみるがいい。この巨大な都市の微細な断片を一挙に裏返して全体の場と化すこと。破壊がすなわち創造であるような、この昼の皮をゆで玉子のように剝いで暗闇の中へ突き入れること。＜土着＞＜反近代＞といわれるのも、鏡の都市、その底に、超近代の中で近代的意識に身を固めながら前近代の帯をひきずっているという構造を持っているからこそであろうし、それもただ単に回帰にとどまっていてはならないのだ。＜前近代＞とはそのような意味でしかありえまい。この＜フィルム＞誌が私たちの場となるかどうかは、後に編集者と発行者が問われるだろうが、重要なのは存在でも非在でもない＜生＞というものの二重の虚構である。全体に対応する部分、部分の中に現出する全体、皮を剝かれた玉子が闇へ突き入れられたあとどのように変身するか。それらの＜動き＞は動きながら新しい世界を切り開いていく。感覚の解放、意識の変革とは、実は解放の感覚であり、変革の意識であったのだ。突き入れられた玉子に色とりどりの世界を読む。沈黙と死の国であるかに見えて騒々しい夢魔であり、死んだ少年であり、少女であり、母であり、スカートがまくれて、おお海、飛沫。……。だがこの夜、それらを前にして裏返しの仮象の昼のはじまりに立つ時、夜明け近い夜、みあげる私たちに声なき星がいっせいにふりかかってくる。



知覚における実験

イマージュと知覚とは互いに拒絶し合う＝サルトル〈想像力の問題〉

飯村隆彦

知覚的映画と呼びうる一群の映画がある。もっとも、この呼び名はアメリカにおいても、サイケデリック・アートおよびシネマのように一般の市民権を得ている言葉ではなく、後述の引用にあるように、しばしば知覚（Perception）という言葉が映画においても言及されることはあっても、ひとつの作品群あるいは現象を指して、知覚的映画（芸術）と呼んだ例はぼくの知る限りない。したがって、この名称はぼくの勝手な造語である。

それならば、何故、知覚的映画という呼び名を使うかについては、これからふれる映画に即して述べるほかないのだが、まず概括的に言えば、ひとつにはそれ以外に適当な用語がないこと、あきらかに一群の、しかしそれぞれ時間的にも距離があり、作品および作家相互間にも意識された関係なく生まれ出て来たものであるが、ひとつの知覚における発見を試みる現象が見出だされるからである。またここで、知覚についての概念規定もさけるが、それは今ぼくにそれを規定し得る能力も、十分な資料もないからでもあるが、同時に、概念規定からあてはめていくよりも、作品を通じてそれを見出だすことのほうにぼくの関心があるからでもある。したがって、作品によっては、知覚映画と呼び得ないか、他にさらに適当な言葉があるかもしれず、また作家においても、特に知覚を意識していない場合も稀ではなく、いずれにしろ、ある種の特性の代名詞と考えてもらえればよい。

知覚は学術語としては心理学および現象学上の言葉に属すると思うが、その意味と使用法についてはくわしくない。が、一般に、知覚が広い意味で感覚作用における認識のひとつであり、知覚としばしば対応して用いられる言葉に視覚がある。視覚は聴覚とともに、映画におけるもっとも重要な要素のしばしば聴覚以上に重要な位置を与えられており、臭覚や触覚が今のところ得られない映画において、最重要と言ってもいいほどである。それに反して知覚は、これまでどういうわけか、大きな要素を与えられることがなかった。むろんここで、映画の心理学的アプローチを試みようとするのではなく、映画の創作上の方法意識にもとづいて議論しようとするのだが、知覚が重要な要素を与えられなかったのは、ひとつには認識や意識という言葉が、知覚を含めて、あるいは知覚に代わって用いられた経緯によろう。しかし、現在あえて知覚として呼ぼうとするものは、認識や意識という言葉ではおき代えられず、またこのふたつの言葉が、もっぱら知覚以後の悟性作用の結果として得られるものを指すのに反し、知覚は視覚と同じように、感覚作用の一機関としてのそれにかかわるものである。したがってここでいう知覚もまた、視覚がそうであったように、映画現象の常数を指しているのではなく、映画表現における知覚として考えるものだ。言いかえれば、映画における知覚表現はごく最近、しかもアメリカのアンダーグラウンド・シネマのいくつかの作品に見られる新しい現象である。

戦前の実験映画および最近までのアンダーグラウンド映画において、もっとも大きな位置を占めて来たのが視覚である。視覚映画という言い方がなくても、実験映画はいわばその代名詞であった。戦前の実験映画作家の一人であるハンス・リヒターも言うように、《これらの芸術家たち（エッゲリング、レジェ、デュシャン、マン・レイ、ピカビア、ルットマン、ブルギエール、レン・ライ、コクトー、私自身とその他）は、芸術の基本を犯すことなしに、その伝統に適合する視覚的メディアとして映画を発見した》。これらの先覚者によって、映画は文学や演劇などの言語メディアの影響を離れて、視覚メディアとしての映画を創造した（正確には、〈発見〉あるいは〈創造〉と言うよりも、再発見と言うほうがふさわしい。サイレント映画、とくに字幕出現以前のリュミエールなどの初期の映画は、視覚の直接性によっている。たとえば「列車の驀進」など）。このような視覚を重視する伝統は、今日のアンダーグラウンド映画に引き継がれ、映画が諸芸術から独立する根拠となった。

現在、知覚の名で呼ぼうとする映画は、視覚重視の映画に対するひとつのリアクションであると同時に、それに対する批評を含む新たな展開である。それは、単に視覚から知覚へという感覚作用における移動ではなく、視覚の拒否による——しかもそれを視覚手段によって——知覚の獲得である。そ

れも特に興味深いことは、視覚を重視する映画が、最近のサイケデリック・アート（シネマ）に至って、視覚——イメージの氾濫をひき起こし、視覚の相乗作用を通してサイケデリック（幻覚）に至るところまで来た時、知覚的映画が、サイケデリック・シネマとも部分的（とくに手法的に）には、オーヴァー・ラップしながらも、サイケデリック・シネマとは一線を画していることだ。見る人によっては、ぼくが知覚的映画と呼ぼうとするものをもサイケデリックと呼ぶ場合さえある（現に、後述の作品のうち、サイケデリック・シネマと呼んだ例がある）。サイケデリック・シネマは、イメージへの惑溺において極めてロマンチックな性向をもつが、知覚的映画は、方法的にはサイケデリック・シネマと親似性をもちながら、〈クール〉なアプローチを特徴とする。サイケデリック・シネマが、足し算および掛け算的なメディアの利用にあるとすれば、知覚的映画はむしろ引き算的なメディアに対する自覚にある。それはサイケデリックに対するひとつの反動とも呼び得るが、時間的には必ずしもサイケデリックの後に来たものではなく、サイケデリック・アートがブーム現象（1966〜7年）を呈する以前からあると同時に、知覚的映画はむしろ孤立した作品から成っている。流行現象としてのサイケデリック・アートはすでに下火になっているが、知覚的映画に関しては、いつまた予期せぬ展開があるか分らない。また今のところ、知覚的映画は、現在の映画実験のなかでもっともラディカルなものであり、とくにメディアに対する自覚においてそうである。恐らく、日本では両者を含めて、チカチカ流と総称されようが、通称としてはともかく、映画をアプローチを含めて見ようとするなら、大ざっぱ過ぎよう。むろん問題は、知覚かサイケデリック（幻覚）かではない。サルトルを引用すれば《たしかにいまひとつ残された問題、私がつねに現に眼に見える以上のものを、そして眼に見るとは異なったふうに知覚する、という事実である》（傍点原著〈想像力の問題〉）。

現在、ぼくが考える主要な知覚的映画をあげると、次のとおりである。

ピーター・クーベルカ「アーヌルフ・ライナー」（ARNULF RAINER 1958〜60）「シュベカター」（SCHWECHATER 1957〜58）

トニー・コンラッド「フリッカー」（FLICKER 1966）

ポール・シャリッツ「光線・銃・ヴィールス」（RAY GUN VIRUS 1966）

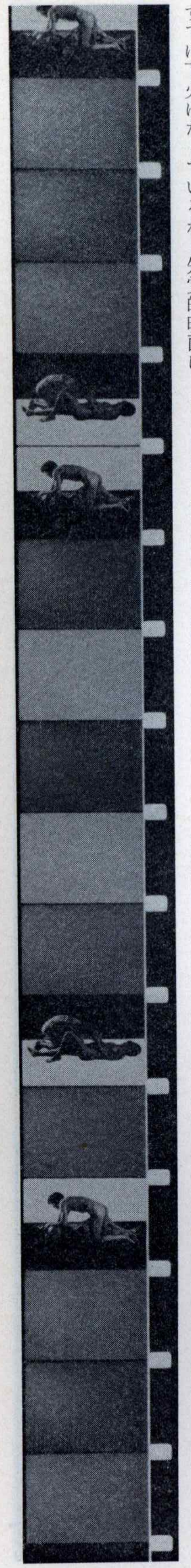
マイク・スノウ「波長」（WAVELENGTH 1667）

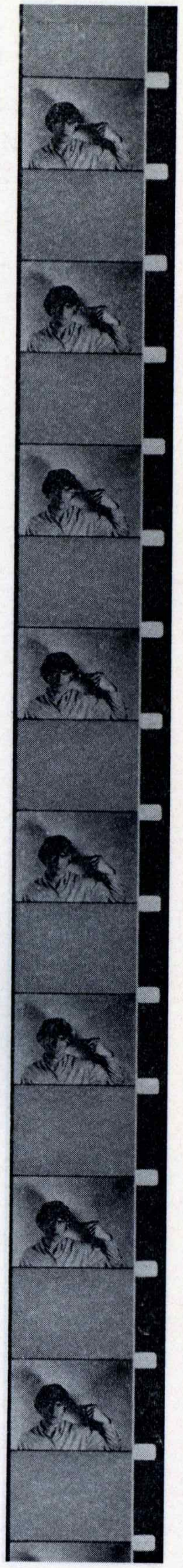
グレゴリー・マーカプロス「ミング・グリーン」（MING GREEN 1966）

ジョージ・ランドウ「スプロケット・ホール、エッジ文字、ごみなどの現われるフィルム」（FILM IN WHICH THERE APPEAR SPROCKET HOLES, EDGE LETTERING, DIRT PARTICLES, ETC. 1966）

これらの作家のなかで、すでに50年代からこの種の仕事をしているクーベルカに、まず、ふれなければならない。クーベルカはオーストリアの作家であるが、アメリカにもしばしば滞在し、アメリカでも広く知られている作家である。ここにあげた2作品のほかには「アデバー」（1961〜66）などがあるが、重要なのは「アデバー」以後、とくにここにあげた2作品である。

彼は15年に近い映画歴で5作品という寡作、総計34分という長さ（短かさ）は注意するに価するが、これは後述する彼の独自の方法にもとづいている。2作品のうちでも特に「アーヌルフ・ライナー」は有名で、黒み（完全の黒のフィルム）とスヌケ（透明フィルム）だけで構成した映画である。アーヌルフ・ライナーはモノクロームの画家の名前であるが、画家からその作品について映画を依頼されて、初めは作品を撮影したが、のちにそれらを完全に放棄して、撮影する代わりに黒みとスヌケのフィルムによって作品を作った。この作品は知覚的映画のなかで、エポック・メーキングであり、「シュベカター」とともにパイオニア的作品である。この作品におけるほど、映画を単純化し、かつそれが映画以外の何物でもないというフィルムは他に例がなかった（少なくとも最近まで）。とくに、イメージの拒否ということで、もっとも徹底したもので、それはスクリーンを照し出す。われわれが常にスクリーンについて知っているのとは違ったふうにスクリーンは光の反映であり、それ以外ではないのだが、この光の反映は同時に見る者（観客）とその環境をも映し出す。スクリーンにおけるイメージの拒否は、映画における視点が、スクリーン上のイメージを認めるという原則からすれば、この拒否はスクリーンにおけるフレームへと導く。そのフレームは、他でもないフィルムのそれであり、フィルムとスクリーンの間には視覚的には、あっても、知覚的には距離がない。イメージを欠くことによって、フィルムの2次元はそのままスクリーンの2次元であり（通常のスクリーン上のイメージの3次元とは異なった）、両者は単に相似形であるに止まるが、このようなスクリーンの2次元は環境——その3次元を今度は極立たせる。しかも、フィルムが時間的に断続しているため、そのような存在——2次元・3次元の——をフラグメント化する。またこの映画は、目を閉じて見ることのできる稀な映画である。これは視覚を除いても知覚が働く貴重な例というべきだろう。この作品のフラグメンテーションにはまた、リズムがある。途中しばしば長い空白ののち、次第に黒の





リズムが速度化し、また空白にもどる。この黒と白のリズムは極めて快いものにさえ感じられ、それはサウンド（信号波的サウンド）、がフレームの黒と白に対して、≪対位法≫的につけられていることにもよる。一種のリリシズムが極めてドライな思考法から生まれる。それがこの作品を透明にし、すがすがしいものにしている。クーベルカは一度このフィルムを壁にはって展覧したことがあるが、それはグラフィックなスコアとしても鑑賞し得るものだ。この作品をそのような意味で、ダダのタブラ・ラサと比することもできる。

一方「シュベカター」はわずか1分の超短篇であるが、通常1回以上くり返し上映する。ぼくは、レストランでビールを飲む女の短いショットが強烈に印象に残っているのだが、作品の内容についてはクーベルカとも親交のあるアングラの若い批評家の簡潔な文章を借りよう。

≪シュベカター、黒、泡立つ水、エレガントなカフェに水を飲む人々のネガが時々フラッシュする。無調の音を伴なって赤、赤のいくつかのイメージ、黒、そのくり返し、最後にシュベカターのサイン、ビールの名前≫(Film Culture No. 34)。

およそ60秒の内容が分っていただけよう。ちなみにこの作品で、もっとも長いショットで16コマ――¾秒である。すべてのイメージがフラグメント化され、それが黒および赤、それと粒子の散った(泡立った)ショット（おそらく化学薬品を用いたもの）によって中断される。この作品で重要なのは作品（1分）内にくり返しがあると同様に、上映においてもくり返し上映することである。この反復は観客の反趣力をそのたびにテストすると同時に、見ること、視覚による記憶がいかに脆弱であるかを示す。また反復する同一のイメージ（この場合はビールを飲むショット）が強迫観念のように定義する（コマーシャルとしても、この点では成功している）。それは反復上映のたびに予期されるのだが、そのショットごとに目を打つ。もはやあるイメージを見ているのではなく、すでに知っているある街角の特定のレストランを思い出す時のように、記憶によみがえってくる、映画において、動きが視覚の重要な要素と考えられており、映画が静止写真の連続であるにもかかわらず、その連続投画が動きの錯覚を与えている。ここにクーベルカのユニークな思考がある。

≪映画（シネマ）は動きではない。これが最初のことだ。映画は動きではない。映画は静止写真の投映である。……それは動かないイメージ、その非常に早いリズムを意味する。もちろん動きの幻影を与えることができるが、これは特別の場合だ。映画（フィルム）はこの特別の場合のために作られた。しばしばそうであるように、人が何かを発明すると全く違ったことを作り出すものだ。全く何か他のものだ。映画は動きではない。動きの幻影を与えることはできる。映画は非常に早い光の衝撃の投映である。この光の衝撃はフィルムをランプのまえにおくと形成され、それをスクリーン上にも形成することができる。これはサイレント・フィルムの場合だが、やがて1次元に光を与えることが可能となろう。このことは有史以来、本当に可能性のある最初の時だ≫(Film Culture No. 44)　ここには1次元の映画（それは映画とは呼べないかも知れないが）の可能性さえ述べられている。彼はまた、映画は≪ショットとショットの間ではなく、フレームとフレームの間にある≫とも言う。これはエイゼンシュタインに始まるショットによるモンタージュ論に対するひとつの反論だ。最小単位にまで微分化した映画論である。これを逆にたどっていけば、通常映画における動きの認識はショットにもとづいており、ショットの分解の果てに、フレームが現われ、動きは静止写真となる。要するに、動きを点の連続とみる見方である。クーベルカの映画では、このような点である静止写真の連続は編(モンタージュ)というよりもその構成（コンストラクション）からできている。これは、同じく映画を全体として静止写真に近似させるウォーホル（とくに初期の）作品と異なるところ。ウォーホルでは、構成もなく、のっぺらぼうに存在するだけである。

トニー・コンラッドの「フリッカー」は、クーベルカの「アーヌルフ・ライナー」と類似しているが、「アーヌルフ・ライナー」よりもはるかに破壊的な様相をもった作品。題名の「フリッカー」は明滅する光のことだが、フリックは俗語として映画を意味する。たとえば、スキン・フリックはエロ映画を言う。作者のコンラッドはラ・モンテ・ヤングなどとともに電子音楽にも関係し、「フリッカー」は処女作。「アーヌルフ・ライナー」が6分半に比して、これは30分あり、その間、黒と白の光の明滅がほとんどメカニックに暴力的な激しさで展開する。「ライナー」にあった明滅の音楽的リズムは消えて、一定周波の光の高潮と減退が増幅し、電子音楽のメカニズムとともに、頭脳に対し波状爆撃を加える。ニューヨークの42丁目のオフィス・ビルの最上階に住むこの作者を訪れて、一人で見たのだが、強力な宇宙磁気にしびれるような強烈な感動だった。その部屋では、逃れることも不可能な光の明滅に、爽快な快感さえ味わった。同時に、何もないスクリーンにいくつかの不明瞭なイメージ、抽象的なパターンが何度も現われた。この例は、ぼくだけに止まらず、あとでコンラッドに聞いたところでは、たびたび人によってそのイメージこそ違え、発生しているということだ。人によっては色がついている。ぼくの場合にも、かすかに紫色がついた記憶がある。これは一種の幻覚（ハルシネーション）で、サイケデリック・シネマの多くが幻覚をイメージ化するのに反し、これは幻覚を生み出す映画である。コンラッドはこの映画が、視覚の臨床研究の基礎材料ともなることも示唆している。実際、戦場のノイローゼ患者に対して光の明滅が使用されたとのことだ。彼は、その映画に対する研究の結果を、次のように報告している。

≪技術的に、光の明滅あるいはストロボ的な光の知覚の範囲は、1秒に約40回のフラッシュの頻度以下であり、それ以上は連続したものにみえる。通常トーキーは、1秒24コマ。1秒4コマ以下では、唯一の効果は光の点滅のそれである。しかし6コマから18コマ、その上下を含めての範囲では、奇妙なことが起こる。「フリッカー」は24コマから4コマまで次第に移動し、それから再び明滅のサイクルが逆戻りする≫(Film Culture No. 41)。なお「フリッカー」は47種類の白と黒のフレームの異なった組み合わせのパターンからできている。

この映画のオリジナルなサウンドも注意を引くが、それに関してコンラッドは、≪サウンド・トラックは基本的にはホーム・メードの電子音楽からできているが、それは、聴取可能な低音部に近接した不可解のトーン（ピッチ）と非常に急速なリズム、そのリズムのスピードはトーンの頻度に比較可能なものである。この音域において起こるピッチとリズムの混乱は、聴覚の巨大さと広大さの感覚に予期せぬ結果を与える。ピッチとリズム関係のあいまいさは、トーンもまたプリミティヴなリズムとして、扱うことを可能にし、その逆もしかりであった。それらはラ・モンテと私がハーモニーを少しばかり高い頻度でやったいくつかの作品と相関関係にある≫（引用前出）。

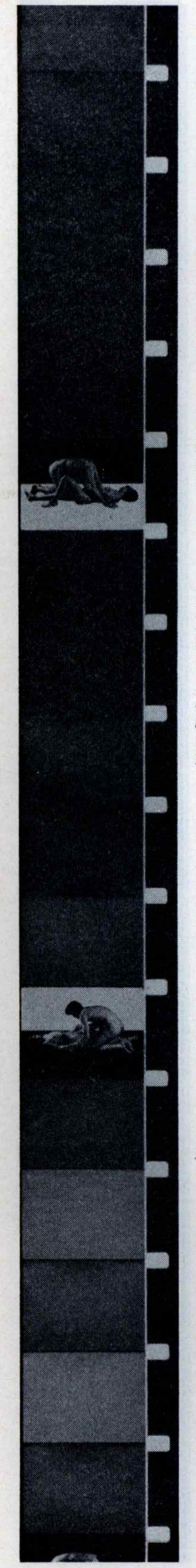
以上いささか専門技術にわたって引用したが、これも正確を期すためである。いずれにしろ、「フリッカー」は、視覚と聴覚の両域にわたって、感覚の限界までせまり、その不分明を明らかにする、果敢な試みである。この作品の意義については、「アーヌルフ・ライナー」と多くの同じことが言えるが、それをさらに、暴力的なまでに拡大して、観客を一種の極限状態に追いこみ、意識の破壊を通じてそこに新たな知覚の発生を実際に引きおこすことだ。このメカニックな持続性は、「アーヌルフ……」にはなかったもので、観客をスクリーンに吸収し、参加させる強制力をもっている。事実、リンカーン・センターで上映された時には、何人もが目と耳を被ったし、この映画の始めには幼児および精神異常者の観客への警告がある。この作品に関して、アングラの若手批評家ケンケルマンは、次のように言う。

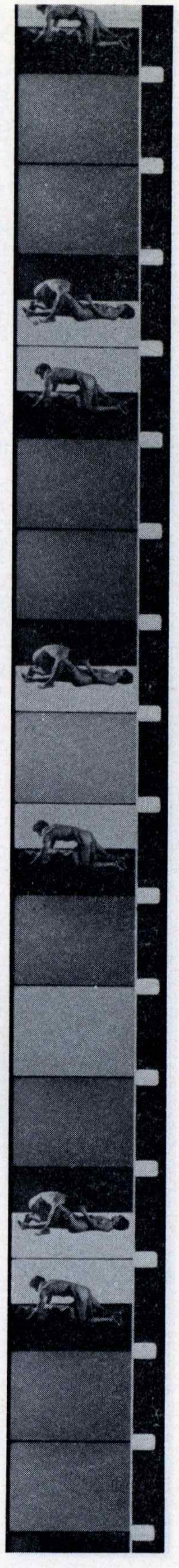
≪伝統的なリアリズムが実際にも馬鹿けた（基礎的な真実に関する本当らしさの見せかけにおいて）ものになる。否定し難い知覚それ自身の≪リアリティ≫によって。――われわれがある種の方法で≪リアル≫であるとか、≪アブストラクト≫であるとか、また≪空想的≫であるとか教えられて来た先験的なイメージにおいてではなく、――全くの光、眼のまえの光以上の何物でもないということにおいてである≫（バトック編 "the New American Cinema"）。

ポール・シャリッツの「光線・銃・ヴィールス」は、フレームによる光の明滅をカラーでやったもの。カラーの色数が何色あるかは、見ているだけではとらえ難い。というのも、フレームごとの色の変化によって色が混じる。また、その色も凄い発光現象を呈するのは、かなりのスヌケが混っていることを示す。カラーが白黒に比してある種のエモーションを訴えることは事実だが、色の発光の明滅が、「フリッカー」と同様、視覚上の幻覚を誘引する。この場合にも、色は各フレームごとに単色として、要素化されており、この点が、カラーを用いても、夢想的あるいは表現主義的なサイケデリックの幻覚を扱った映画と幻覚を引き起こす映画の違いだ。ここにメディアに対する態度――思考法の違いが現われる。それは、メディアを光と見るか、光によって投映されたイメージに見るかの違いである。前者の場合、光自身が対象でありエネルギーであって、それは後者の場合のようにある種のイメージの反影手段ではない。そして、「光線・銃・ヴィールス」などにおけるイメージの不在は、より直接的にメディア自身を対象化する。題名の「光線・銃」とはこの場合、映写機のことを指しており、その標的は観客の意識である。

「ピース・マンダラ」はスヌケの間に数コマごとに体位の異なる裸の男女の一組があり、これを上映すると、光の明滅のうちに男女の異なる姿態が明瞭に印象づけられる。その印象は鮮明なもので、あたかも性交しているごとき印象だが、あらゆる面をひとつのサイクルに同時に表現するマンダラ的な世界である。作者は、画面を分割する白と黒の対応に陰陽的反映像を意図している。この場合にも、「シュベカター」同様に唯一のイメージの選択とそのくり返しがイメージをひとつのオブジェにさせている。

第4回のブリュッセル映画祭でグランプリを獲得したマイク・スノウの「波長」もまた、唯一のイメージを選択する。この場合、それはひとつの部屋だが、45分間この部屋のフル・ショットから1枚の波の写真に極めてゆっくりとズーム・アップする。その間、各色のフィルターを使い、露出を変えてそのたびに窓を通して室内と室外が交互に現われる。空間に対する自在変幻なアプローチである。スペースが光の増減によって出現しあるいは消滅するというマジック





を意識的に行なったものだ。これはレンブラント以来の照明法、とくに映画のリアリズム照明法の基礎である光源＝照明という光に対する一元的な考えに明らかに反する。この何もない部屋が自由に光によって変化するさまは、存在に関して、作家の関心がもの――事物に対してよりも、はるかに空間そのものにあることを示している。そのスペースに対する観念は、ものの間にあるのではなく、光のはざまにある。これは存在論に関してもひとつの修正あるいは反証を意味する。これまでのものを中心とする空間の測定に対して、空間は宇宙的なスペースに拡大された。何故なら、宇宙スペースにおいて光は唯一の尺度である。マイク・スノウは言わば、宇宙を彼の小部屋と置き代えた。またこの作品で分ることは、視覚の不安定性である。たとえば一絞りの露出によって、視覚はその機能を減少し、あるいは消滅さえするが、それにもかかわらずわれわれはそこに部屋が存在することを見ている。また逆に、窓外が完全に真白に飛ぶと、室内はその細部にわたって存在を明らかにする。このような経過が示すものは、視覚が死んでも、知覚が働きつづけている事実である。

［波長］は以上の様々な点で新しい契機を含んだ作品であるが、同時にこの作品にはひとつのシンボルがある。それは、ゆっくりとズーム・アップしていったのち、壁にある彼の写真をとらえ、波が画面を被うまでに至る。このようなシンボリズムが、恐らくヨーロッパの審査員を捉えたものと思われるが、しかしこのシンボルはむしろ場違いの感を与える。なお、［波長］のサウンドは高周波のツーンという一定音を初めから最後まで鳴らし、極めてスローなズームとともに持続性を強調する大胆なサウンドである。マイク・スノウにはこの他、自画像をとった小品［短いひげ］があるが、これはカメラと自分の間に透明度の異なるガラスを何度も差しはさむだけのもの。この場合には光ではなしにガラスを利用したものだが、［波長］の意図がより単純に示されている。

グレゴリー・マーカプロスの［ミング・グリーン］は15分の小品だが、一種結晶的な構成をもった作品。これも波長と同様、一部屋だけ――若干の戸外のインサートを除いて――を撮ったもの。この場合は様々な任意のショット、ドア、水さし、壁絵などといった寸景的なショットが同一ショットにしばしば、フラッシュ・カットとして二重露出される。この方法は、他の長篇を含めてマーカプロスの一貫した独自の方法であるが、他の長篇の場合、記憶の存在の相剋ともいうべき〈文学的〉内容を持っているのに反し、［ミング・グリーン］の場合、純粋に視覚的な体験として構成されている。これをあえて知覚映画のグループに入れるには、基本的には様々なイメージによって構成されている点で異なってはいる。しかし知覚的映画という場合、それは必ずしもある種の方法に限定するものではなく、多様な方法があり得るだろう。この点で［ミング・グリーン］を検討すると、このそれが視覚的な構成をもちながらも、この場合の同一ショットにおけるフラッシュ・カットの方法が、直接多元的な空間を表現する点にある。それは存在の重層化ともい得るが、同一ショットのくり返しと静止したショットの構成が表現するものは、個々のイメージではなく、部屋に対する全体的な知覚ともいうべきものである。ここでも映画はそれぞれのものに対してよりも、部屋という、限定されているがひとつのスペースに対して開かれている。また短いフラッシュ・カットの多用は、イメージにおいてよりも、より明滅するサインとして現われる。ここでの光のインパルスは、フラグメント化されたイメージにあるわけだが、このような短いショット（おそらく数コマの）によるイメージのサイン化は、視覚的なイメージとしてよりも知覚に直接働きかける。何故ならしばしば、その短さのためにイメージが認識できなくとも、記号化されたイメージは、別のコミュニケーションを成立させる。それは存在の微分化とも言えるもので、存在は記号的な単位に分解されて、ひとつのイメージとして伝わるのではなしに、見る者の知覚において始めて像を結ぶという性質のものだ。

最後に、ジョージ・ランドウの［スプロケット・ホール、エッジ文字、ごみなどの現われるフィルム］という長たらしい名をもった変わった映画。内容は題名のとおり。ただしフレーム内には女の顔があり、その目がまばたきをくり返す。しかも同一の女の顔が、ひとつのフレーム内に4つのフレームに分割され、中央左脇にスプロケット・ホール（フィルムの四角い穴）と左脇にエッジ文字（フィルム脇についている尺数を表わす番号とフィルム会社名）が絶えず変化する。このフィルムは、コダックのテスト・フィルムを用いたとのこと。通常のフィルムではスクリーンに現われないフィルムの舞台裏を公開したもの。この映画がユニークなのは、むろん今まで誰もやったことのないフィルムの〈影〉の部分を見せたこともあるが、同時に4つの同一のフレーム（女の顔）をひとつの画面で見せたことだ。目のまばたきをくり返して、これがまぎれもなく（写真ではなく）映画であることを示している。この映画は全く奇妙な実験で、フィルム自身の性格をもっともザハリヒにあらわす。ひとつの画面内の4つの同一の女の顔は、フレーム内のマルチスクリーンともいえるものだが、この場合のマルチスクリーンがイメージの多元化のためではなく、同一化する点に視覚の虚をつ



いたところがある。フレームによる光の明滅に代わって、目のまばたきはフレーム内の女が代理しているようなもので、ユーモアさえある。こういうのも、コンラッドの［フリッカー］を見るとき、フィルムの白と黒の交代は観客の目のまばたきに相応するもので、自分でフリッカー現象を起こそうと思えば、くり返しまばたきをやり、それを速度化することだ。映画館に入ったら、一度やってみるといい。どんな映画でも、はるかに面白くなるだろう。コマの回転数（1秒24回）に同時化するコマが可能ならば、理論的には1コマずつが静止して見えるはずだ。ランドウの映画もこれを一部代理体験しているわけで、フレーム内の彼女は観客を見ているのではなしに、彼女の映っている画面を見ているのかもしれない。フィルム画面を見る女を同一の画面上にあらわすこと。これがランドウが提出した不可能な問である。すでに指摘したように4つのフレームの間を絶えまなく回転するスプロケット・ホールとエッジ文字、その間にあって動かないのは女の顔だけである、通常フィルムの見えない部分が激しく動き、見える部分（フレーム内）が固定している。これは大変示唆的である。絶えまなく変化するエッジ・ナンバーは、女の顔に刻々と番号を打つ。電子計算機にも似たイメージのレジスターである。この不思議な映画で目を打つのは、外ならぬこれらのエッジ文字とスプロケット・ホールで、スプロケット・ホールを通して来る光のインパルス、エッジ文字を通して発するサイン、いわば映画の見えない部分が、この映画では知覚化するのを、われわれはつぶさに見る。

以上、いくつかの作品をあげて、映画における新しい現象――知覚的映画をみてきたが、むろんまだこの他にも見落しているものが、あるだろうが、ここには少なくともその代表的作品はとりあげたつもりである。最初にことわったように、これらの作品は何らのスクール（派）をつくるものではなく、作家相互間にもグループ意識があるわけではない。作家とすれば、必ずしもカテゴリー化を喜ばないだろう。たとえばマイク・スノウやトニー・コンラッドと話した時も作品によってはある種の相似性を認めながらも、ぼくがあげた作品群をグループとして聞くのは初めてでさえあった。むろん、作家は己れの道を行くというのはこの場合も真実である。また、アンダーグラウンド・シネマにおいて、これまでも作品の傾向によってグループを作るのは稀である。この点が美術において、作家自身とは関係なく、美術館あるいは画廊がその政策から特定の名前をつけて作家群をエコールとして売り出すのとは事情を異にする。アングラ・シネマもそこまでは商業化してはいない。このような政策上のカテゴリー化は、常にひずみをもっているものだ。ぼくの場合、あくまで言葉の上でのグループ――傾向である。それと同時に注意すべきは、英語における知覚＝Perceptionが日本語のそれ以上に一般化していることだ。もっとも、視覚＝Visualほどのことではなく、しばしば文章に単語として現われるにすぎなく、サイケデリックのように芸術用語化しているわけでもない。むろんぼくもここで、芸術用語としての登録を期しているわけではない。新しい現象を説明する用語として使ったわけである。

一方、映画における知覚的映画の現象を別のジャンルに求めれば、とくに美術に相応するものがある。近年注目をあびているライト・アート（ネオン・ランプ、ブラウン管などの発光体を直接対象とするものとその反映、投映を作品化するもの）および絵画よりも立体においてめざましいミニマル・アートなどである。ライト・アートはいうまでもなく光を素材とする表現において、ミニマル・アートは最小単位による最大限の効果の表現において。したがって、ここにあげた知覚映画を、ライト・アートによるミニマル・アートの表現と言いかえることも可能ではある。事実、ここにあげた作品についてではないが、メカスによって最近、映画における〈ミニマリスト〉という表現が使われている。いずれにしろ、これらは概括的な説明以上のものではない。

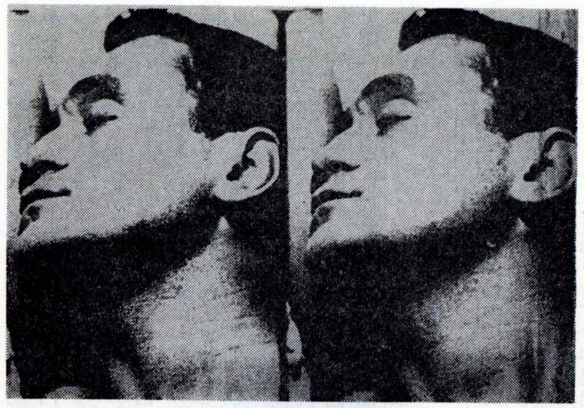
最後に、蛇足と思われるが、ここにあげた知覚的映画を単に形式主義とかモダニズムといって片づけることは、人間の感覚作用を極めて限定してしまうことになるだろう。これらの映画によって、われわれは感覚作用の地平を拡大し、あらたに知覚それ自身に働きかけ映画をみるからだ。人間の感覚にはまだ広大な未開領域があるとすれば、これらの映画はそのほんの端緒を切り開いたにすぎないかもしれない。いわば、凡百のサイエンス・フィクション映画が、感覚作用の未来形については少しも迫り得ないのに比べれば、これらの映画がはるかに新領域を開拓しているのは事実だ。とくに宇宙スペースにおいて光が、キー要素として働くとき、感覚作用にある種の変化が予知し得る。そのような予知を人間のスペースにおいてとらえたところに、これらの映画の新しさがある。ぼくは、電子音楽を宇宙時代の音楽と呼ぶ俗流の解釈を好まないのと同様に、これらを宇宙時代の映画と言おうとは思わない。むしろ、現在のわれわれの感覚に作用、ある種の覚醒が起こっていることが重要である。眠っている感覚にひとつの照射を与え、呼びさまし、感覚を蜂起こさせる。単に映画表現におけるひとつのスタイルとしてではなく、感覚作用の変化・展望をこそ強調すべきであろう。

カット写真＝ポール・シャリッツ［ピース・マンダラ］

感覚の拡大

アンダーグラウンド映画の変貌

石崎浩一郎



Sleep On Plexiglass 1965
アンディ・ウォーホル

ひとくちにアンダーグラウンド・シネマといっても、サンフランシスコ、ロスアンジェルスを中心とするアメリカ大陸の西海岸と、ニューヨークを中心とする東海岸では、かなりの隔りがある。

サンフランシスコにある実験映画の拠点、キャニオン・シネマ・コープは大きな飛行機の格納庫を思わせるビルで、実験映画を上映したり、定期刊行物を出したりしている。ここではブルース・コーナー、ロバート・ネルソン、死んだロン・ライスなどが活躍しているが、太陽のあかるい広々とした土地はニューヨークで生まれたアンダーグラウンド・シネマという言葉がどこか不自然に響くほどだ。

1960年を境界として、アメリカの作家たちは型破りな発想であたらしい実験映画と取り組みはじめた。

1958年、ブルース・コーナーの処女作「活動写真」はいちじるしく早い。実験映画の文脈を変えた先駆的な作品というべきだ。型破りと書いたのは、手法的にいえばまず彫刻家あがりのブルース・コーナーが撮影機をまったく使用せずに映画を作ったからで、30分近いこの作品はニュース映画とハリウッドの活劇映画の断片を借用してつくりあげられた。いわば、完全な模造映画だ。

夜空に炎をあげて焼け落ちるツェッペリン号の爆発。スポーツ・カー・レースの事故。狂った群衆に逆釣りにされるムッソリーニの屍体。西部の丘陵をインディアンに追われて、砂塵を巻き上げて駆け下りる幌馬車隊。——この映画がもたらす感動は、目撃者としてのカメラが捉えた異常な美しさと激しい運動感がもたらす昂奮にある。いわば映画の驚異のエッセンスだといったらいいか。

だがじつは、ブルース・コーナーの独創は模造映画の手法にあるのではない。むしろ、他人の撮影したフィルムを自分のものにしてそのまさし出すことで、これまでの独創という観念を逆手にとり裏返してしまったことにある。自分の処女作に「活動写真」という題名をつけたのはそのためで、観客の爆笑を誘う最大のアイロニーは、この他人のフィルムの合間に《A MOVIE By BRUCE CORNER》という文字が挿入されてネオン・サインのごとく点滅することであった。

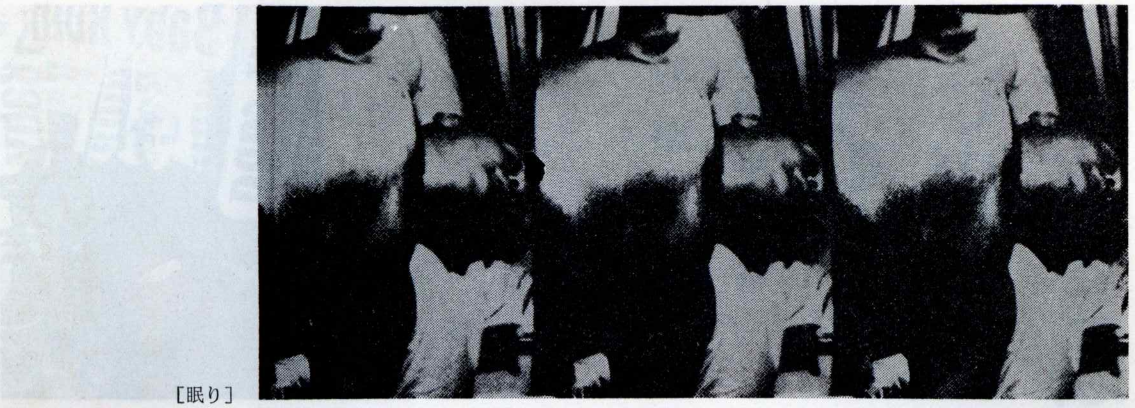
「活動写真」は陽気で躍動するハリウッド製の活動写真への讃歌であり、ヨーロッパの芸術映画、前衛映画とはまさに正反対。ちっぽけな個性を吹きとばしてしまうのが映画だ——と主張することで、芸術映画・前衛映画に流れていた個性の神話を転覆させようとする。だが、コーナーのこの映画が通俗映画かというと、かならずしもそうではない。娯楽映画があいまいにして来た自己表現を潔癖に拒絶することで、じつは個性的な自己表現の極北に立った前衛映画と呼ぶほかはない。

ブルース・コーナーの作品に流れていた陽気なニヒリズム、この世界に対する素直な受容は、あきらかに映画の文脈を変え始めた底流を代表している。たとえば、一昨年草月会館ホールで上映されたブルース・ベイリーの作品に「オール・マイ・ライフ」というのがあった。覚えておられる方も多いだろうが3〜4分の短い俳句のような極彩色映画で、白いペンキ塗りのサク沿いに咲いた満開の草花を移動撮影で撮し出したもの。画面は咲き乱れる色とりどりの花を延々と映し出して、テーマ音楽のデキシーランド・ジャズ〈オール・マイ・ライフ〉を高鳴らせる。とりたててドラマもないが花だけが咲き乱れ、太陽がまぶしい。それが私のすべてだ、というわけだ。あかるい空無の情感と言ったらよいのか、ラスト近くカメラがアップして蒼空だけをポカンと映し出してジ・エンドとなる。

ブルース・ベイリーの場合も、ブルース・コーナーの場合も、共通しているのは窒息状態になった自我意識から突破口を開こうとしている点である。近代芸術は、作家を主観的な世界に閉じ込めるあまり、結果として外界からおのれ自身を疎外してしまった。その主観と客観との二元論的分裂を埋め、自然との絆を取りもどそうというのだ。

ブルース・コーナーの「活動写真」から8年後に作られたベイリーの「オール・マイ・ライフ」は、はるかに《この世界に目を開いている》。あきらかに新しい世代が登場しつつあるのだ。だが、その世界との和解、自然との交歓も、西海岸のあかるい太陽と自然をぬきにしては考えられぬことだろう。

昨年の春、〈タイム〉誌は、花で埋まりながらあわてふためいて公衆電話から本署に連絡をとっている警官を描いた漫画を掲載した。警官の制服のあちこちは花だらけで背後にはこれも花を手にした若者のデモ行進が描かれている。警官は送話器に向かって叫んでいる。《奴らは今度は花で武装しています！》——ヒッピー・ジェネレーション、フラワー・ピープルと呼ばれた新しい世代が開花しようとしていた。ダダイスムの復活、ポップ・アートの登場、そして



［眠り］

ブルース・ベイリーらの実験映画にあらわれたような感受性が若者たちの間で広汎に根づきはじめたのだ。

ビート族の発生地だったサンフランシスコは、暗い喫茶店の内側でジャズに酔っていたビート族にかわって、自然と太陽の輝きの中にいることを好むたくさんのヒッピーたちで埋まった。カメラを向けると背を向けたビート族とは違って、ヒッピーたちはレンズに向かって必ず美しい微笑を見せた。〈個人主義的〉で西欧的な生活方式を打破するためにかれらはおたがいの生活の壁をなくして一緒に共同生活をする一種の原始共同体——〈ファミリー・ドッグ〉という運動を推しすすめていた。インディアンの生活様式に学んだ若者たちは、サンフランシスコ郊外に部落を作って、毎週のようにヘイト・アシュベリー公園で開かれる〈ビー・イン〉〈ラヴ・イン〉などと呼ばれる大集会には、部族の旗をかざして参加した。

たくさんの若い映画作家たちがカメラを回し、作品を持ち寄っては上映した。かれらにとって、映画は新しい生活から派生するものであり、作品はあくまでもその結果でしかない。その意味では、ニューヨークの実験映画サークルでは考えられないのびやかさを持っている。これは西海岸ではないが、コロラドに住む〈映画の詩人〉スタン・ブラッケージもジョナス・メカスの主宰するニューヨークのフィルム・メーカース・コーポラティヴと衝突し、喧嘩別れして野に帰ったのであった。

ニューヨークの郊外、ストーニー・ポイントの芸術家村に住むスタン・ヴァンダービークと話しているとき、私が〈アンダーグラウンド・シネマ〉という言葉を使うと、かれは苦笑して《その言葉は冗談だ》とつぶやいた。アンダーグラウンド・シネマという話の持つニュアンスが好きでなかったのだろう。

ヴァンダービークもブルース・コーナーに似た手法で映画づくりをはじめた一人で、同じく草月での映画祭で上映された作品「ブレスデス」は写真のコラージュ（貼り絵）を動かして製作したアニメーション。後になって「見出だされた映画」というシリーズを作っているが、これはTVコマーシャルのフィルムをそのまま自分の作品にしてしまったもの。「見出だされた映画」という題名は、いうまでもなくダダイスムの画家マルセル・デュシャンの〈見出だされたオブジェ〉のパロディである。

その後、かれはブルース・コーナーの「活動写真」に触発されて「運動による運動の歴史」を製作した。バスター・キートンに捧げられ、ハリウッド映画の抜萃からなるこの映画は活動写真の初期から戦後に至る名場面集。躍動する映像に捧げられた讃歌でもある。活動写真から映画への歴史を30分あまりに濃縮してしまったこの作品は、それが自己表現を拒んでしまうことで同時に映画芸術への挽歌でもある。そうした両義的な構造を、この映画は持っている。

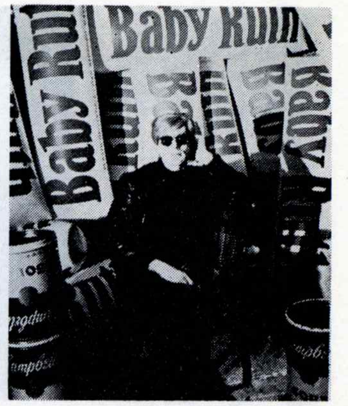
このような一連の動きは、映画が映画というメディア自身を初めて意識しはじめた兆しでもある。作品の内側から表現らしい表現を閉め出してしまったヴァンダービークは、結果として自分自身を袋小路に追い込んだ。1960年を過ぎる頃から、かれは2個のスクリーン、2台の映写機を用いた、いわゆる多元スクリーン、拡張映画と呼ばれる実験に乗り出した。

「イメージ後のイメージ」という作品がある。心臓の鼓動、太鼓の単調な響きを伴奏に一方の映面にネガティヴ、一方に陽画のイメージが投影され、内部と外部、細部と巨視的部分がからみ合い対位法的に展開する、より総合的でトータルな効果を狙ったものだ。

1964年、ヴァンダービークはフォード財団の援助を得て、ストーニー・ポイントにムーヴィ・ドームを完成する。昨年この地を訪れたときに見せてもらったが、この半円球のドームで観客は寝椅子に凭れたまま文字どおり全身を動く影像にひたった体験をすることができる。ドームの周囲には数台の映写機があり、中央にはスイッチ操作で回転する映写機が備えられて、ドームの内壁を映像のるつぼと化してしまう。

デーヴィ・クロケットのような赤ひげをたくわえたヴァンダービークは、アメリカの実験映画の開発者であり、アンディ・ウォーホルとならぶ人気スターの一人である。かれは、チャーターした自家用飛行機にフィルムを積んで講演や映写会に全米をとび歩いている。

ヒッピー世代の若者たちに人気のあるライト・ショーは、ヴァンダービークによって拓かれた映像の全身的体験の普及版といっていい。若者たちは、固定したスクリーンに目を据えるよりもはるかに瞬間的で全身的な衝激、ロック・ミュージックとともにあたりを満たして明滅するイメージのるつぼのなかに漂っているのを好むのだが、こうした〈映像の環境化〉の普及に力を借したという意味では、アンディ・ウォーホルの存在を無視することはできない。



アンディ・ウォーホル

1963年、アンディ・ウォーホルは死のイメージを写真で焼き付けたシリーズや、商業主義的なイメージを絵画に持ち込むことですでにポップ・アートの画家としての盛名を確立していたが、この年の春、撮影機を買い込んで処女作「ターザンとジェーン再説」の撮影にとりかかった。かれは絵画でできなかったことをそのまま映画で行なおうとした。ニューヨークを中心とする前衛サークル（ニューヨーク派）の間では、純粋美術や前衛音楽の分野に美術批評家クレメント・グリンバーグがいう意味での近代主義に崩壊のきざしがあらわれていた。ジャンルの分化を越えて——前衛映画の先輩たち、ハンス・リヒター、マルセル・デュシャン、マン・レイたちが試みたように——純粋美術で解決できなかった問題を映画で実現しようとする画家たちも増えはじめていた。その契機となったひとつはハプニング、インター・メディアと呼ばれていたいわばジャンルの中間領域にあった新しい芸術形態で、クロス・オールデンバーグ、ロバート・ブリア、ジャック・スミス、アンディ・ウォーホルのような作家たちは、大なり小なりハプニングの記録をカメラに収めるところから映画製作に足を踏み入れたのだ。

63年に上映時間8時間の「眠り」を発表してスキャンダラスな話題をまいてから、ウォーホル映画の多産ぶりは激しさを増すばかり。66年から拡張映画にも手を染め、ダブル・スクリーン3時間半の大作「チェルシー・ガールズ」が異常な興行的ヒットをとばした。イースト・ヴィレジのバー＜ドム＞を借り切って＜ヴェルヴェット・アンダーグラウンド＞というロック音楽グループを使ってライト・ショーの先鞭もつけた。興味を失った作者自身が手を引いてからも、＜ドム＞は観光客相手の名所となり、風俗としてのライト・ショーは一昨年から昨年にかけて全米に飛び火したことは先に書いた通りである。今年のはじめ、ウォーホルは2台の映写機を用いて1個のスクリーンに二重像を投影する新作「4つの星」を発表した。この映画の上映時間はなんと一昼夜24時間（!!）。3時間ほど我慢した私は、途中で映画館をとび出してしまった。

ウォーホルの映画については、すでにさまざまなことが書かれている。だが肝腎の美的スタイリストとしての一面には、あまり触れられていないように思う。初期の作品「眠り」「エンパイア」「喰う」などはあるがままの現実の時間と空間の再現であり、ハプニング的な発想で成立しているが、カメラで裁り取られた現実は、つねに作者自身の感受性で染め上げられていて、このことがウォーホルの作品を特徴づけている。「喰う」の場合でも、ときおり光線に曝されて句読点のように白んで行くスクリーンの映像は作者自身の息づかいを伝え、特色のあるスタイルを作り上げている。このことは底冷えのする透明な美しさをたたえた色彩映画「チェルシー・ガールズ」「4つの星」にしてもおなじであり、美に固着することから生まれるあらゆる倒錯の冷ややかな凝視が後期の作品の主題となった。ウォーホルの、水中で燃える火のような画面の感覚はニューヨークの、とりわけマンハッタン島の感受性を代表している。人工都市マンハッタンは、ヒッピー族の文化が入り込みにくい唯一の場所である。あらゆる意味で自然から疎外された救いようのない都市ということにもなる。性的倒錯、幻覚への耽溺、死物への固着などは、他の実験映画作家たちにも共通した特徴なのだ。一見すると凄まじい物量作戦ともうつるウォーホルの作品群は、そのどれをとりあげても裏側に＜不能＞が滲み出して来る冷たい汗のように貼りついている。それはともかく、絵画、彫刻、ハプニング、ファッション、映画などのあらゆる領域に活動している超芸術家アンディ・ウォーホルがじつは無口で臆病な、消え入りそうに被害妄想的な感受性を持っていることもやはり私の興味を惹かずにはいなかった。この春、ウォーホルと交際しはじめた矢先に、かれが女優の一人に拳銃で狙撃され危篤状態に陥るといった事件が起こった。生死の境を彷徨する数日がつづき、手術はかれが麻薬常用者だったことから難行した。だが、周囲の誰もがとくに意外の感情を持たなかった。それほどかれは一方では有名になり過ぎており、一方では混乱した暗黒部分に足を突っ込んでいた。

——いつまでも死に固執しているいちばん臆病な奴が、自分で知りながらそれに近づいている。そこが興味があるんだ——と荒川修作が私に言ったが、狙撃事件の前にウォーホルは初めての西部劇「ひとりぼっちのカウ・ボーイ」を完成し、カリブ海にサーフィンを撮影にでかけて帰ったところだった。かれは、かつてある批評家が＜銀色の生ける死＞と書いたあのウォーホル自身の世界から、遅まきながら脱皮と出発を開始したばかりだったのだ。

わが身とはつづめていえば

実感的メディア論

今野　勉

——表現は心を裏切る（小川徹＝映画評論家）
——ぼくはビートルズになっていた（春木良昭　演劇集団＜発見の会＞演出家）
——テレビジョンとはつづめていえば＜わが身＞のことだ（和田勉＝テレビ・ディレクター）

＜性の思想を超えるもの＞（＜シナリオ＞6月号）で、小川徹氏が痛々しいほどにも執拗にくり返し言及しているのは《幼年時に、私と物との間にあった、親密で孤独な、自足した時間》のことである。坂口安吾の＜透明なふるさと＞とは、たぶん、その＜自足した時間＞のことであろうと氏は推測する。

《それをひきさくようにして人間と人間との関係や、そのもっとも典型的な形で政治が入ってくる》

自我とは、そのようにひきさかれた者の歪みであり、外来の刺戟によるアレルギーであり、＜政治＞への演技であり戦術であり、自己卑下と自己宣伝のダブル・イメージであり、でっちあげられたニセの自己であり、存在論的ペテン性である。——自我的作品としての＜表現＞とは、従って、つねに＜透明なふるさと＞を、＜自足していた私の心＞を、裏切っている。ペテン師とは、すなわち映画作家である。

＜自我＞についての、小川氏なりの様々で執拗な言い換えは、＜透明で自足した時間＞への限りない憧憬の裏返しである。悲劇は、つねにそのような形で起こる。自足した時間とは、ひきさかれて、はじめて、みえてくるものである。ひきさかれなければ、それは透明のままでみえてはこない。《実体のない私の世界》《空無化の世界》は、所詮、ひきさかれてから、はじめて存在するものなのである。《われ思わぬ、ゆえにわれわれあり》という自足の存在は、結局のところ《われ思う、ゆえにわれわれあり》という、自意識の存在を通してのみしか、存在しないのである。

悲劇は、二重に起こる。自足の時間への憧憬は、憧憬にとどまってはいない。絶対の透明、絶対の自足、絶対の空無の世界は、もうありえないと知りながら、相対の空無、自足へ、無限に接近しようという欲求・執着にとりつかれる。その執着は、一方で《われわれに残されたものは失われた記憶の回復と記憶のなかで＜われにそむきてゆかざる道＞（朔太郎＜碑に＞）を発見することである》として、映画の中にそれを求めるかたわら、他方では《物との関係のなかに＜ふるさと＞をもって、子供が＜自己の世界をまもっている姿は映画と客の関係に似ているということである……画面は物であり、写されているものは影でしかない。映画はまず映画作家のものでもなく、もともと映画観客のものなのである。映画は上映されなくとも小暗い館にはいり、そのシートにすわる孤独な人間が必ずいるということが、映画なのである》というふうに、物としての映画との関係を小暗い映画館の中でもつことによって、かの《自足した時間》を体験しようとする。

＜自足した時間＞への全的執着は、ほとんど痛々しいほどである。根源的な悲劇がもうひとつ、小川氏の論文から、読みとれるのである。

《物をつくる時点とつくらずにおれない衝動をいだく時点の間には、私は必ずズレがあると思う。さらに、人間はそのような衝動をいだく、時点と本来人間はものをたみている、何かのくるのをじっと待っている私のいわゆる＜透明なふるさと＞との間にもひらきがあるのだ。人間は待っている存在である。映画をつくるなどということは、人間の本質からまず遠い作業である》（傍点今野）

サリンジャーの＜笑い男＞における悲しみは、やはり、二重に屈折している。少年サリンジャーが、いわば＜自足した時間に透明なふるさとで＞垣間みた最初の＜悲しみ＞とは、遊び仲間の首領（彼は大人であるが、なぜかまだ子供たちの首領である）が物語ってくれた、可哀そうな＜笑い男＞の悲惨な死であった。なぜ可哀そうな＜笑い男＞が悲惨な死をとげなければならないのか、少年サリンジャーにとっては不可解なナゾであった。ナゾは、サリンジャー自身が、＜自足した時間＞からひきさかれ、大人になったときにはじめて解ける。しがみついていた自足した時間から首領自身がひきさかれた事実の反映として＜笑い男＞の悲惨な死があったのだ、と。ナゾは解けた、とは、サリンジャーは言っていない。サリンジャーが展開するのは子供心に謎であったそのままの風景であり世界である。その自足した世界をそのままに再現しようとする執着と、その自足した世界からひきさかれることによってしかその世界の存在を知ることができなかった痛みとが、サリンジャーの中で緊張したバランスを保っている。

映画であれ文学であれ、＜自足した時間＞を考える限り、＜最初の悲劇＞のありようは変わりない。

実験的メディア論

今野勉

表現が心を裏切る、とは、小川氏にあっては、表現しようとするものと表現されたものの間にどうしても裂け目が生まれるということではない。

表現とは、すでにして、身構えであり、演技であるのだ。表現以前の〈自足した時間〉は、演技の陰に隠蔽されている。演技の中にみてとれるのは、彼がどのようにしてひきさかれたか、ということであり、そこを通してしか、自足の世界はうかがい知れない。

しかし、〈表現することの不可能性〉をそのように考えてみたところで、石子順造氏のいうように〈表現しないことの不可能性〉もまた、われわれにあるのである。自足した時間へずかずかとふみこんできた〈人間ども〉に対しての戦略戦術的演技が、〈表現〉という形をとり、彼らが作家となるのは、〈表現することの不可能性〉の中でジタバタした結果からだけではなく、〈表現しないことの不可能性〉にもつき動かされているからに他ならない。〈表現〉が、たとえ、演技でありペテンであるとしても、その演技の陰から、ペテンの裏から、彼自身の自足した世界が垣間みえてしまうのは、所詮、演技しきれずに〈表現しないことの不可能性〉につき動かされていることに他ならない。

ぼくの、いまの関心事は、実は、そこらあたりにあるのではない。

〈自足した世界〉にむかって〈われにそむきてゆかざる道〉を辿っていく場合に、さて、それが、言葉を通してであれ、映像を通してであれ、肉体を通じてであれ、ぼくにはそれにふさわしい媒体を決める決め手がなくて、何となくウロウロしてしまうのだが、小川氏にあっては、《映画が舞台ともちがい、文学ともちがうところは、人間を人生の最初の段階における形でとらえ、そのような座席をあたえていること》であり、従って、観客は、かつての《物と自分との関係にあった親密さ》で、映画を観ることができるということである。画面に映るものは、それが人間であれ、生き物であれ、影そのものであり、われわれが、人生の最初の段階でみた〈形〉なのである。

〈自足した世界〉の復権は、その意味では、映画館の中で自動的に行なわれる。このことをヌキにしては、〈映画〉の存在理由はない、と、小川氏は思っているのであろう。

随分、小川氏の論文にかかずらわってしまったが、それは、ひとつには、ぼく自身の中の〈透明なふるさと〉の問題が、つい先日の北炭夕張鉱の落盤事故を契機に、またぞろ頭をもたげてきたということと（在京の同級生が、落盤事故の死者の中に、Kという同級生の名前があるといって電話してきたが、それは彼の思い違いであった）、〈ぼくはビートルズになっていた〉（三田新聞）という歓喜の叫びを現前化するために、その状態への無限の接近の〈場〉として、演劇した〈此処が彼方かはたまた何処か〉（上杉清文・内山豊三郎脚本、春木良昭演出）のことが頭にあったからである。

〈自足した時間〉というのは、それがひとつの状態である限り、サリンジャーにおけるニューヨークであろうと、坂口安吾における北陸であろうと、小川徹における〈異国の丘〉であろうと、また、ぼくにおける北海道の山奥の小さな炭鉱であろうと、変わりはしない。

しかし、ひきさかれ方の違いは歴然としてある。小川氏のように〈詰問〉という形で大人が入りこんできて、それに対して〈赤面症〉のアレルギーで応えた場合と、ぼくのようにどこからどこまで自足の時間であったか定かではなく、茫漠とした時間の連なりの中で、いま、ふと気づくと、自足した時間をともに過ごした炭鉱の同級生たちが、炭鉱事故で死ぬかもしれないという予感に支えられながら、事故の報道のたびに新聞に載る死者の名前に目をこらすようになっている場合とは、かなり違うであろう。ぼくには、小学校3～4年頃までの記憶はほとんどない。自足の完璧さとは、たぶん、どのようにしても回復できないものとして脳の下に眠っている記憶のことであろう。自足した時間の回復とは、その意味で所詮、無駄仕事なのだ。回復できるのは、自足した世界からひきさかれた瞬間の記憶である。そして、そのような操作を通じて、はじめて〈自足した時間〉は〈幻としての確かさ〉として確かめられる。

この〈幻の確かさ〉と、妻子をもって坑内に入りこんで死と対面しながら労働している同級生たちがいるという〈現実の確かさ〉との間で、ぼくは、説明しがたい焦らだたしさを感ずる。

〈幻の確かさ〉を信じているぼくと〈現実の確かさ〉を知っているぼくと、それをつなぐ道はどこなのか。《われにそむかずしてゆくべき道》とは、どこなのか。それは、どこへ行くのか。

この〈幻〉と〈現実〉との間を、ぼくは、アレルギーとしての演技で埋めることはできない。30本内外のテレビ・ドラマを作



り、その中で、地方の青春や大人としての母親を描きながら、結局、一度として、ぼくの〈自足した時間〉に触れなかったのは、あるいは、一種の演技であり、ペテンであるかもしれない。しかし、ぼくには、演技すべき裂け目としての、〈幻〉と〈現実〉との境が、よく見えて来ないのである。ぼく自身にも正確に言えないが、その〈幻〉に触発される何かと、〈現実〉に触発される何かとの接点、あるいはその総体、をつかみとりたい、それを〈表現〉として考えたい、という気持があるということである。それが演技であるか、どうか、ぼくには解らない。

ただ、小川氏のいう《人間を人生の最初の段階における形として把える》ものとしての〈映画〉、すなわち、〈幻としての形〉である〈映画〉が、自足した世界の感触を再現する媒体としてふさわしいものであることは、了解するのである。それは、もちろん作家としての立場からである。そして、物としての、あるいは影としての画面に、小暗い館で対面するという〈関係〉の中で、自足した時間を観客が体験しうるということも、一応は了解するのである。

が、自足した時間と空間を、そのままみずからの肉体と魂（というか、それら一切を含めた生理体）によって、現前化しようとする、〈場としての演劇〉においては、もはや〈物との関係〉の中で待っているのではない。みずから言葉を発し肉体を動かし音に囲まれ、音をつき破り、〈自足した状態〉そのものをみずから現前化することに一切の存在を賭けるのである。そこには、戯曲を体現するための演技とか、演出家個人の意図を体現するための演技とかいうものはない。戯曲も演出も演技も、観客も照明も美術も、すべては、時間と空間をみずから支配し、ある状態に変貌させるための条件であるにすぎない。王者は、戯曲でも演出もなく、また、唐十郎のいう特権的肉体でもない。王者は、現出しようとする〈状態〉である。

〈ぼくはビートルズになっていた〉という歓喜への無限の接近である。そこには、〈批評と技芸〉という近代演劇の理念は、木っ端みじんに吹きとばされている。〈現実と虚構〉という、近代演劇の二元論もまた、木っ端みじんである。現実の中に虚構性をみるとか、虚構の中に現実性をみるという視点、あるいは、現実を虚構化したり、虚構を現実化したりという構造は、彼らの関心外である。現実と虚構との関係をそのようによそよそしく把えることを彼らは拒否する。演技者と観客が共有する空間と時間を、本人にも予測不可能な地点までぎりぎり昇化させるということは、それ自体が、現実であり、それ自体が虚構である。それは、〈批評〉として現実に斬りかかろうとする虚構ではない。内的に完結した虚構そのものに対して屹立する現実であり、茫洋として拡がり威圧的に押し寄せる日常あるいは政治という現実に屹立する虚構である。〈技芸〉を通して伝達を計ろうとする演技者ではなくて、存在そのものを開示しようとする表現者が、そこでは要求される。

と、まあ、いささか肩ひじ張ってしまって、発見の会の春木や劇団駒場の芥などが読んだら苦笑するだろうが、とりあえず、こんな言葉で書いておくことにしよう（正直言うと、同じ〈場としての演劇〉でも、ぼくの今までの戯曲には、多少（？）現実と虚構の二元論的視点があって、さてこれからどうしたものかと、思案の最中といったところなのである）。

〈幻としての形〉である映画の画面に対峙しながら、〈物と私との自足した世界〉をその関係の中で復権しようとする行為が、基本的に〈待つ〉行為だとすれば、〈俳優と観客が共有する時間と空間としての場〉である演劇の中に身を躍らせ、その状態の中で〈自足した世界〉を開示し体現しようとする行為は、基本的には〈出かける〉行為である。

待っているというのが人間の存在とすれば、映画をつくるなどということは、小川氏のいうように人間の本質からまず遠い作業である。〈待っている〉→〈ひきさかれる〉→〈つくりたいと衝動する〉→〈つくる〉――これらの間のズレは、〈待つ〉という行為を最初に設定したために生じたものである。〈出かけよう〉と思うときに〈出かけて〉おり、出かけることが〈つくること〉であるような表現のあり方を、ぼくらは考えることができる。

〈自足したはずの世界〉の復権ではなく、〈自足するはずの世界〉への上昇を、考えることができる。

しかし、もちろん、〈自足したはずの世界〉は、確かに存在した幻としてゆるぎはないけれど、〈幻そのもの〉は回復不能の記憶として知る由もないと同じように、〈自足するはずの世界〉は、〈ぼくらはビートルズではない〉という予見そのものによって、接近を阻害される。

映画館で待っていても、幻はついに来な



〈演劇零年〉
［中国女］における演劇の発見

い。劇場に出かけても、幻と現実の回転装置はついにまわりきらない。

それは、いわば当然のことである。逆に言えば、そうだからこそ、無限の表現行為が成り立っているのであり、そのことが表現行為のバネになっているのである。

さて、話は少しとぶが、〈テレビは視えてくるもの、流れてくるもの、そこが、文学や演劇や映画と違って、どうもダメなところ〉というテレビ論をかかげる荒正人氏に対して、テレビ代表の岡本愛彦氏が〈テレビは視聴者が参加するもの〉と反論したが、たちまち、荒氏に〈参加というなら、文学や演劇・映画のほうがもっと積極的である〉と反撃されて、岡本氏が一瞬言葉を失った、という場面をテレビで観ながら、ぼくは、〈視えてくるもの〉をどう考えたらいいだろう、と思案したことがあった。

〈視えてくるもの〉がテレビとすれば、人人は〈待っている〉しかない。しかし、ほんとうは、人々は、〈視えてくるもの〉をじっと待ってはいない。映画館でモノとしての、幻としての、画面が現われるのをじっと待っているのとは、様相が違う。待ってもいなければ、出かけもしない――それがテレビに対する人々の態度である。

〈視えてくるもの、流れてくるもの〉としてのテレビ、〈待ちもせず、出かけもせず〉それに対応する人々――両者に流れているのは〈日常〉である。そして――ここが肝腎なのだが――〈日常〉だから、〈芸術〉ではなく、〈芸術〉ではないから、ダメだ、という論法は、実はいささかも意味をなさないのである。

テレビの重要な軸のひとつは、この意味における〈日常性〉ということ、言葉を換えていえば、〈時刻〉という意味における時間性である。それは、過去・現在・未来を自由にあやつる映画の場合の〈時制〉という意味での時間性とは、まったく違うものである。映画は、それ自体として、すでにひとつの〈時制〉（=過去）である。その中に、さらにさまざまの〈時制〉がおしこめられている。おしこめられている時制としての時間は、ぼくらが映画館に入る前にすでに予見していっているので、ぼくらは結局は、とびはねる時制としてよりは、小川氏のように、〈幻=形〉として、映画を観てしまうのである。

テレビというメディアで、何らかの〈表現〉が可能であると仮定して、さて流れていく〈日常〉そのものが軸になるような表現とは、どんなものか、一体それは成り立つものか、どうか、ひどく難しい問題であることは確かである。

芸術は、すべて、日常(俗)を、時間的にも空間的にも断ちきることによって成りたってきた。テレビの出現が、はじめて、異変をもたらしたのである。〈日常性〉というとき、美術のジャンルの人々は、日常使用する生活用品、廃品などを素材とした第三の美術のことを考え、音楽のジャンルの人は、楽器以外のものから出される様々のノイズを素材とした音響を考えるのがクセであるが、テレビにおける〈日常性〉とは、〈持続してゆく時刻〉を指していることを改めて指摘しておきたい。第三の美術や現代音楽が、日常的素材を使いながら、ひっきょう、日常世界に屹立するもうひとつの世界（時間・空間）を創りあげようとしていることと、いわば根本的に異なるのである。その意味で、現代のいかなる前衛美術も音楽も、現実世界に屹立するもうひとつの世界=俗に屹立する聖の世界=を構築しようとしている点で、テレビと地平を異にするのである。〈聖〉という語感が、しっくりこなければ、日常をたちきった世界、民俗用語でいう〈ハレ〉の世界といいなおしてよい。すなわち、テレビは、〈ハレ〉に対立する〈ケ=俗〉の世界なのである。

もうひとつのテレビの重要な軸は、テレビという媒体は、〈組織性〉であるということである。〈組織性〉ということは、企業であるとか、公営であるとか商業放送であるとか、ということではない。仮に、政府性とか、商業性とかを全部捨象して、純粋にテレビの機能を考えたとしても、そこには、専門家集団という組織およびそれに支えられるメカニズムが表現のメディアの属性として必要なのである。

この点もまた誤解されるいちばんの論点なのである。すなわち、サラリーマンであることと表現者であることの矛盾という把え方、企業内抵抗という把え方、が、まさしくその誤解を示している。

テレビの〈日常性〉および〈組織性〉に対する誤解への、和田勉の答えはこうである。

《ぼくがただ一つテレビジョンに興味を感じるのは、まず〈ぼく自身〉と、〈書く〉と〈やる〉との中間にある〈何か〉に対してなのである。そこにはいつも、不思議に〈余分なもの〉が残るのである。不思議といってはまずい。何か歴然として余分なもの、つまり〈表現〉にはたしかにちがいないのだが、〈芸術〉というではなく〈放

送〉という積極的にしろ消極的にしろ何か過剰で〈人間的なもの〉、人びとがこのんで使うことばでいえば、〈機構〉のようなものが、さいごにいつも残るのである。そしてぼくはこのゆえに、テレビジョンは新しい表現であるとたえず考えつづけてきた。《ぼく自身はれっきとしたサラリーマンなのであって、どんな意味でもさしあたり〈企業内〉だ。この〈企業内〉が何かを作っている。そこが〈新しい〉ところであるといわせてもらいたいのだが、なかなかわかってもらえない》

ぼくが同じことを言っても、和田勉氏ほどテレビ的文体にならないので（キャリアの違いか）、もう少し引用させてもらうことにする。

《テレビジョンにおけるビデオテープは……これは文字通り電気であり〈液体〉なのだから、本当の意味で〈ちょん切る〉ということが出来ない……原則的に〈省略〉がないのだ。その省略のなさ……の上に、テレビジョンの〈表現〉が成り立っているといってよい。極端にいえば省略の皆無、ぼくらの〈日常〉ぼくらの〈生活〉、〈人間そのもののこと〉、という具合にぼくのテレビジョンはなってしまう……》

《テレビジョンにあるものは、だからまさに〈構図〉とかいった空間上の問題ではない。あるものは、ただひとつ、ぼくは〈時間〉だと考えている。時間が空間をのみこむことだって充分ありうることなのである》

この、テレビジョンの表現における〈日常性〉と〈組織性〉については、ぼく自身、もっと精緻に、いわば論文調に、方々で書いてきたことであるが、にもかかわらず、和田勉氏の言葉を引用したのは、和田氏が、以上のことをわきまえたうえで《テレビジョンとはつづめていえば〈わが身〉のことである》（〈テレビズマン〉より）と言いきっているからに他ならない。つまり、ぼくには、いまのところ、どのようにしても《つづめていえば〈わが身〉のことである》というふうには言えなくて、いささか右往左往しているがためである。

〈組織〉の中に身を浸し、〈日常〉を方法論としながら《テレビジョンとはつづめていえば〈わが身〉のことである》といいきるということは、どういうことか。簡単にいえば、〈自足した世界〉あるいは〈自足するはずの世界〉とはまったく無縁な地点で、和田氏の表現が成りたっているということである。〈わが身〉とは、〈表現は心を裏切る〉というときの〈心=個的内面世界〉のことではなく、〈ぼくはビートルズになっていた〉というときの〈ビートルズ〉でもない。

いろいろの言葉で〈わが身〉を言いあてようとすることはできる。《組織人であることによって創造者であること》《表現者であることによって生活者であること》《労働者であることによって芸術家であること》あるいは、それらを全部ひっくり返して言い直すこと。

しかし、ここではとりあえず、これだけにとどめておこう。《待ちもせず、出かけもせず、日常そのものとして創ること》

しかし、問題は、このような〈腑分け〉で終わるわけではない。肝腎なのは、それらすべては、ぼくにとって何だ、ということだ。そう問われると、ぼくは、実に周章狼狽してしまうのである。小川氏のように《表現は心を裏切る》とばかりに、〈表現〉そのものにまで嚙みつくほどに確固とした〈心=自足した時間〉が、もし、ぼくの〈表現〉のバネであったとすれば、それが演技であれ、アレルギーであれ、ぼくは迷うことはなかったであろう。ところが、ぼくは〈表現〉を就職という形で〈覚えた〉のである。覚えたのち、はじめて、ぼく自身の自足した時間が〈幻の確かさ〉として浮かびあがってきたのである。

また、春木のいう〈ビートルズ〉を、ぼくはもたない。〈ぼくはビートルズになっていた=ぼくはビートルズではない〉という歓喜と悲痛とに、二重焼きされることもぼくにはない。そしてまた、《テレビジョンとは〈わが身〉である》といえるほどに、ぼくは、その〈組織性〉と〈日常性〉を、わがものにはできないのだ。〈幻〉はみえてしまったのだし、誰かさんに〈ビートルズ〉がいるように、ぼくにも〈何か〉がいるのではないだろうかと、動揺しはじめたからである。

《わが身とは、つづめて言えば……》と絶句して、ひっくり返って寝ている以外に、テはなさそうだ。しばらくは天井やら壁に、3人の〈確かな言葉〉を、呪文のようにベタベタと貼りつけておくことにしよう。

――表現は心を裏切る（小川徹=映画評論家）

――ぼくはビートルズになっていた（春木良助=演劇集団〈発見の会〉演出家）

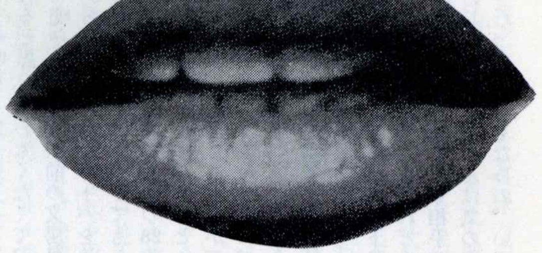
――テレビジョンとはつづめていえば〈わが身〉のことである（和田勉=テレビ・ディレクター）

映像とことば

富岡多恵子

映画というのは、家でゴロゴロしていて、どうにもこうにも間がもたなくなって見にいくものだと思っていたので、その映画の台本を書くことになって、いったいどうしたらよかろうかとうろたえ、また、別に銀幕のスターになるわけではなしと思いかえして、映画のなかでかわされるコトバを書いていくうちに、思いがけないことや知らなかったことが、いろいろと起こった。

そのせりふを書くことになっていた映画は、篠田正浩がつくる近松門左衛門の、人形浄瑠璃の台本である「心中天網島」であったが、それを映画の台本にする段になって、いちばん困ることは、いままで義太夫で紙治を聴いてたのしみ、人形の紙治やおさんや小春を見てたのしみ、あるいは、雁治郎と扇雀でのそれをうっとりと見ていたことはあるが、映画では紙治もおさんも小春も見たことはないのであった。つまり、わたしには、紙屋治兵衛と小春が、此間どこかで死んでいく兵隊がうつされるニュース映画と同じスクリーンの中で死んでいくなんて想像しにくいのであった。このことは、わたしが映画といえばニュース映画を、現実をうつしているものと信用していたことを気づかせた。



それはそれとして、近松門左衛門が書いた心中物の多くは、その当時のニュースに触発されて書かれたものであるから、それを義太夫で聴いているひとびとは、そこにナマナマしい現実の出来事を、現実ではない人形がやってくれていることで安心してたのしんだかもしれない。また同時に、その当時の社会の仕組みで、好き同志の男と女がいっしょになれないで死んでいくという現実が、そこでいまいちど繰り返されることで、自分たちの生きているそういう世の中の仕組みへの、モヤモヤしている批判的な気持を、そこの現実でない芝居にかさね合わせようとしたかもしれない。いずれにしても、その人形の芝居は、ひとびとにとってかなりリアリティがあった。

もちろん、それよりはるかにあとで生きているわたしにしたところが、近松が書いた、その心中の咄を、太夫が語り、人形が芝居して、存分のリアリティを味わっているし、それが床の上のオハナシとしてだけではなくて、その当時の世の中の仕組みを超えたところでの、男と女や、人間同志のかかわりのおもしろさとやりきれなさを十分たのしんで、そのたのしみはたんに、近松のコトバが義太夫節と三味線とにのせられた音楽のたのしみだけではない。ただ、近松の当時のひとびとのたのしみ方とちがうのは、おそらく、わたしが、そこに行なわれているコトの成行き結末に、かれらよりもやはり距離をもっていることであろう。

こういうふうにして、床の上で行なわれ、それをたのしみとしていたものが、ニュース映画と同じスクリーンに写真としてうつされる、ということになるのだから、それはいったいどういうことかと、まるではじめてカツドウ写真を見たひとのごとくに考えねばならなくなった。

まず、ときどき見る映画で、たいていものたりなくて腹が立つことがあれば、それはなぜかを考えてみようとした。いま、ふつうの映画館で見るいわゆる劇映画のことを思うと、そのなかに出てくるヒトの喋るコ



ペーテル・フォルデス作品［頭脳的美女］

トバが、どうもおかしいのであった。それが中年の男と女のケンカのコトバであっても、わかい男と女の約束のコトバであっても、たいていは中途で終ってしまって、あとはコトバの代わりになるものを、というよりコトバの代わりをすると思われるものをそう思いこんで、それらを写真がうつしていくのであった。

写真は、レンズがとらえる広さの世界は確実にうつしていくから、コトバの代わりになると思うモノにレンズは向けられていって、それは泣き顔であっても、空の月であっても、机の上の時計でも、そのときによっていろいろにうつされた。ところが、ホントの人間と人間は、もっとトコトンまでコトバをかわすものではないかと、わたしはいつも思い、また、そんな気のきいた恰好のいいコトバだけであきらめをつけるものではなくて、もっと不細工に、とりとめもない無意味な、無駄なコトバによって、人間はかかわっているのではなかろうかと思うのであった。同じ、人殺しがあって、それをみつけた隣の家のひとが刑事かなにかにたずねられるところでも、台本をおぼえてそれを喋る役者のせりふは、いくらおどろいても、ちゃんと次の場面を見るひとにわからせる正確さがあり、ニュース映画にうつるだれかは、おどろいて声が出なければそれでよし、またそのときのことを喋るにしても、支離滅裂で、なにをいっているのかわからぬコトバのキレハシをどもりながら出しているのであった。そして、人間のコトバの正確さということは、かならずしもその時の有様をあらわすせりふが正確であるとはかぎらない。

それから、まだあって、映画のなかでは、ヒトは平気で歯の浮くようなコトバを喋ることであった。ニホン語というのは、雨ひとつあらわすにしても、春雨やら時雨やら五月雨やら驟雨やら、コヌカ雨やら氷雨やらいっぱいあって、自然の移りゆきをあらわすコトバは多いけれども、男と女がふたりだけになっていうコトバが少ないので、だいたい恋愛場面で人間が喋るのは下手くそである。それで、ときどきコトバが西洋人のようであったり、ケモノのようであったりして、またいいかげんにごまかしてすぐに暗闇にしてしまうので、見ていて恥かしいか、あっけにとられるかのどちらかである。

ほかにまだまだ、あっけにとられることも多くて、それは、ニホンの映画の音の録音はどうなっているのかわからないけれども、だいたい、ヒトビトの喋っているコトバがはっきり聴こえない。これは、その録音のゆえなのか、あるいは、ふつうヒトの喋るニホン語が喋られないで、喋られると思いこんで書かれたニホン語をそこで喋らされているからなのか、ということがあった。こんなに進んだ世の中ならば、録音の機械も進んでいるであろうから、多分、そこで喋られるコトバのほうにその理由があるのではないかという気がする。

コトバからはなれても、まだ他にもいつも不思議に思うことはあった。それは、映画には筋があるのがほとんどであったから、なんとしても、終りがいるらしくて、それでたいへんその終りへ向かって急いでいるようにみえて、忙がしいのであった。つまり、映画のなかのヒトたちは、映画の筋をはこぶためのこと以外はいっさいしないのである。散歩したって、顔を洗ったって、花を見つめたって、みんなその筋の成行きのための必要な仕草であって、無駄なことをしてくれない。ひとりくらい筋の成行きからはずれて、顔洗ったあとで目蓋をひっくりかえして貧血を調べたり、右か左か、どっちから見たほうが男前にみえるか眺めたり、コーヒーにいれた砂糖をいやになるくらいスプーンでかきまわしてみたり、ハナクソをほじくってポカンとしていたり、切った脚の指の爪を集めてみたり、ちょっとはあほらしいことしてくれたらいいのにと、思うのであった。ことに映画の中で主人公やそれに近いヒトほどアホなことはしてくれなくて、映画の終りへ向かって一生懸命で忙がしい。

だいたいこういう末梢的な、愚にもつかぬことに腹を立てたりあきれたりして映画を見ているから、自分が、近松というエライ大天才の書いた人形芝居の台本を映画の台本に書きかえるのに、おおそれた希望はかいもくなくて、どなしたら、いつも買いにいく駅前の文房具屋のおっちゃんが喋るみたいなコトバを治兵衛という紙屋のおっちゃんに喋ってもらえるかと思うのであった。そのころの28歳というのは、まあいまでいえば35〜36というかんじだと思うから、女房とこどもが二人あって、その女房がよくできた女房で、商売からこどもの世話、問屋の支払いの金の工面までよくやってくれて、安心して浮気もできるという、恵まれた紙屋のおっちゃんまではよかったが、女房のほうは三下り半の去り状1本かけば去っていくけれども、浮気でなくてレンアイとなっても相手が女郎では、そのころのおっちゃんは気の毒にも、金が無うてはどうにもならぬ。いまの世の中は公然たる女郎は廃止されてはいるらしいけれども、この紙屋のおっちゃんみたいな、いや、もっと女房にアキがきて、キョトキョトしている中年のおっちゃんはいまもいっぱいいるから、これはたいへん身につまされる普遍的サブジェクトであった。

映画で、シナリオというものはどのくらいその通りじっさいに行なわれるのか知らないけれども、映画のなかのヒトが喋るコトバを書くことを分担するのは、いわば、コトバの書き屋であるから、まずはその分をわきまえることであろうかと、わたしは、だんだんに会得していった。喋ってもらっているヒトが、もうひとりのヒトと喋っているうちに、ハナシがついたり、ハナシがはずんだりして、外へ出ていけば場面は変わるし、そこへ別のヒトがとめにはいれば、そのヒトにも喋ってもらうより仕方がない。

すなわち、場面や、状況や、筋があってヒトがでてきて喋るのではなくて、ヒトが喋っていくから状況が変わったり、場面が変わったり、コトの成行き結末があると思ったのである。これは、いわゆるオリジナルの台本だけではなくして、たとえば近松の心中物からの台本でもそうであるはずだと思ったのである。そうでなくては、なにも近松のコトバを書きかえてみてスクリーンで喋ってもらうことはないと思ったのである。紙屋の治兵衛と女郎の小春が心中する結末は、近松自身の他には変更できない。結末のきまっているものを、書きかえることでもう一度結末へ急がせるのではなしに、書きかえてもまた同じようにその成行きをその結末へいくからおもしろいのだと思ったのである。いいかえれば、心中なら

心中というような、ニホンにしかないヒトとヒトとの死に方が、人形浄瑠璃では道行というようなやり方もくわわって、いわば美化されているその結果を、ずっと向う側の、ヒトがかんたんに死なないで、また死にたくないところから掬うのでなければ、なにも紙屋のおっちゃんにもういっぺん死んでもらわなくてもいい。そして、その昔竹本座でそれを聴いて見たひとびとは、心中の最後の凄惨さの再現が、作者の美化ではなくて、じつは批評であることを識っていたであろう。なぜなら、女郎と死ぬような悠長な奴ばかりが大阪のまちに暮らしていたわけではなくて、おおかたは日銭かせぎの暮らしであったろう。はじめに、ニュース映画にうつる死んだ兵隊がうつる同じスクリーンに、紙治と小春の心中がうつるのを想像しがたいといったが、逆にいえば、紙治という男と小春という女が情死したあとの風景がスクリーンにあらわれるのならば、わたしはニュース映画で見るようなかんじで見たいと思っていたのである。男と女の情死をなんとかいいわけして文句にするのはゲイジュツカかなんかがしてくれるだろうし、死ねばドラマもヘチマもないではないかと思い、結末ついた映画のなかで喋ってくれたヒトに、もはや未練もくそもない。

それから、スクリーンにうつされる写真を想像したとき、それはコマギレの写真が連続してうつされることを思い出して、映画のなかのヒトとヒトでかわしているコトバがコマギレの写真をつなげねばならぬものであると気がついた。さらに写真はコトバをうつすのではない、ということで、コトバよりも、映像が先にある、というたぶんだれでもが承知していることに、やっとこさ気がついたのである。このことは、先刻コトバをいいかげんにしか映画のなかのヒトに喋らせないで、その代わりのものをうつしてしまうなんていったのとは、けっして矛盾しない。すなわち、その場面のコトバは先にある映像が包摂しているものとしてのコトバであり、そのコトバが先行して、それを映像が追うということではなかったからである。

映像がコトバをうつすものではないと思うのは、それがコトバのもつ意味内容を、モノをうつすことであらわせる具体性をはじめからもっているからではなかろうかと思ったからである。いいかえれば、モノをあらゆるところからうつすことで、そこにひとつのコトバがあらわされるかも知れないのである。映像は、モノに向かって、立体的に自由をもっているのに、コトバはもっていない。だから、映像の内部で使用されるコトバは、映像の立体的な自由を、あるいはその立体的な造型力をむしろフラットにしていくほうへはたらくものではないかと思われる。映像から離れたところでは、コトバもそれ自体で立体的な造型力をもっているが、映像の内部では、映像のひとつの面にかかわっていけるだけではないかと思われる。たとえば映画のなかで、ひとりのヒトがあるコトバをコトバで説明するか、あるいはまた、そのひとりのヒトのもっている考えを観念的に説明する文字をそこにうつしても、映画を見ているわたしにはそのコトバの意味は伝わらないし、わたしは映画館に映画を見にきたのであって、コトバを見にきたのではないからである。

映画のなかでかわされ、映像の内部で使用されるコトバのほうは、それ自体の問題としてニホンの映画ならばニホン語から考えられるべきものをたくさんもっていると思うが、それはむしろ話されるコトバとしてのニホン語を考えることと、その有効性について当然はらわれるべきわりかた一般的な問題も孕んでいるのに比べて、映像に対してのコトバというときは、あくまで映像からそれは考えられるはずであった。

先に、映像が、立体的な自由をもつといったことは、ひとつの映像が立体的な意味をもつだろうというカケではなかった。映像がかさねられていくことで、意味が立体的に構築されるのではなかろうかということであった。映画はこんなこと百も承知でオチャノコサイサイとやりとげているであろう。ただ、それが、サイサイといかぬことがあるとしたら、モノをうつしたつもりの映像が、モノの死んだ暗喩をうつしているかもしれないからである。たとえばわかい男と女はどのようにうつされても、それはまずコイビト同志か、なにかそういう関係のひと組だということにうけとられる。もう、〈わかい男と女〉はメタファーとして死んでしまった。その前に、わかい男もわかい女も死んでしまっていた。こういうことは、他にもいっぱいくさるほどあって、映画館でスイミンがとれるのは、こういう死んだイメージ、死んだメタファーをこれでもかこれでもかとうつしてくれるときである。コトバのメタファーも死ぬのは早いけれども、映像のメタファーはさらに早いのではなかろうか。それは、コトバが、もとはといえばぜんぶがメタファーであるのに比べて、映像は、もともとその象徴性がコトバとちがって発生的に厳密でないからである。

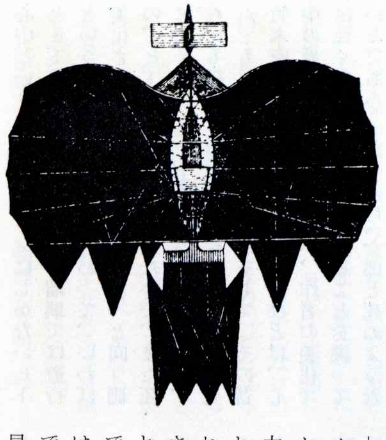
だから、映像が、こういうところでコトバをたのみたくなるのかもしれないが、わたしは、むしろ、コトバをたのみとするよりも前に、映像が死んだ映像のメタファーをどういうふうに生きかえらせるかを、やっぱり映像でもって行なうのが先であってほしい。コトバはあくまで、映像の内部で、映像がたまたまとらえたヒトが必要あってあるいはたのしんで喋られるコトバにすぎないものであってほしい。なぜならば、映像にはそれ自体の、いわばセマンティックスがあるはずだと想像するからである。

そうでなければ、極端にいえば、映像がコトバを使うとしたら、コトバだけをうつせばいいし、あるいはまた、大昔の映画みたいに説明は全部コトバを文字にしてうつしだせばよかったのである。しかし、映像の死んだ具体的なメタファーのアッサンブラージュは、メタファーとしてまだ死んでいないかもしれない。また反対に、死んだメタファーを拡大してそこに見えるモノはまだ死んでいないかもしれない。コトバだって、鉄の意志は死んでいても、鉄と意志のそれぞれはまだ死んでいるはずがない。

わたしはエイガをつくる人間ではないから、よけいに映像ソノモノにあこがれるのかもしれない。詩的な散文なんてものはなくて、散文は散文でしかないのがもっとも散文であるように、もっとも映像であること、もっとも映画であること、またもっとも映像であり映画であることがなにを表現できるかということにしか興味はない。まして、反映像的、反映画的なんて、映像的というコトバもまだこの世にあるかどうかさえわからぬのに、興味を示すことはできない。

ゴム紐つきの黒い映画は無届けを当然として

赤瀬川原平



ミラノ、サンタ・マリア・デッレ・ダラチエ寺の食堂の壁に描かれた、レオナルド・ダ・ヴィンチの〈最後の晩餐〉は、その計画当初は彼の最初の映画として構想されていた。

古来、歴史家たちにとって不可解であったこの壁画の向こう側の壁にあいている用途不明の小さな穴は、じつは彼の綿密な計算にもとづいて作られた映写窓だったのである。彼はこの僧院の食堂そのものを、今でいう映画館として計画していた。従って、その壁面には、最初はスクリーンとして、一面にニッケル・カドミウム系の白銀塗料が塗りこめられていただけであった。

そして太陽を光源とする映写機はほぼ完成に近づいたが、光源とスクリーンの間を制御するフィルムの作製にいわば失敗し、僧院長の度重なる催促もあって一応映画を断念し、その壁面はとりあえず、従来の絵画的手法による壁画としたのであった。

後年、この壁画がおびただしく剝脱してしまったのは、その下地にスクリーンとして塗りこめられていたニッケル・カドミウム系の塗料のためだといわれている。

――というのは資料的にはまったくデタラメな、私の勝手な想像である。たとえレオナルドといえども、その一人の人間の創造力がいくら跳ねようと、その具体化しようとする実体はその時代の工業水準につながれたゴム紐によって、また現状に引きもどされることはいうまでもない。

とはいいながらも、世が世ならば残されたであろうレオナルド・ダ・ヴィンチの映画は、私たちにとっては非常に興味あるものではないだろうか。彼の映画はいまだに発見されていない。もちろん歴史を地質学的に探すかぎりは、いくら探してもおそらくそんなものは出てこないはずである。しかし彼の映画は《いまだに残されていないのだ》ということはできる。そのレオナルドのゴム紐には、伸縮した形跡が残されているのだ。レオナルドはあきらかに跳ねたのである。

レオナルドの死後約300年を経て、映画で具体的な発明者エジスンは生まれた、というような順番はいずれどうにでもなるのである。飛行機を創ったレオナルドは、それに乗りこんで上空を飛びながら、そこの映画をも創りだした証拠がないわけではない。しかし飛行機は現実には大地をはなれなかったところをみると、映画もスクリーン上に映像をむすぶことはなかったのだろう。いずれにしてもそれらの予想された実体は、ゴム紐によって1490年に引きもどされたにちがいないのだ。

だが、その伸びきったときのゴム紐の先にあった、飛行機上の映画とはどんなものだろうか。そのゴム紐の先の上空とは、彼にとっては巨大化した体内であり、スクリーンはそれをめくりかえしたものとしてあったのではないか。そして、彼の絵画におけると同じように、彼にとってフィルムはむしろスクリーンに従属するものとしてあったとすれば、おそらくそれはサイケデリック・システムでありながらも、触覚的な方式なのだろう。

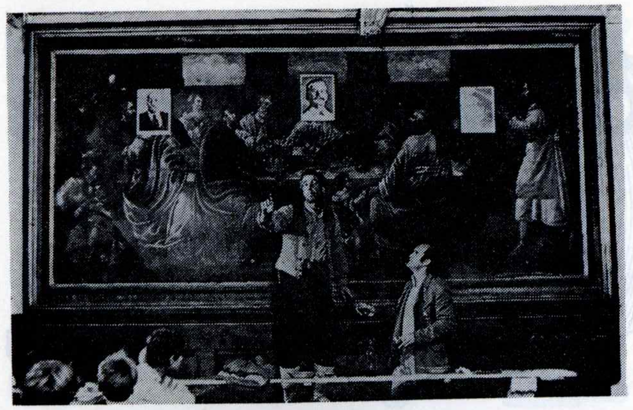
とかなんとかいまのところ私たちは、私たちの頭をおもりとしたゴム紐を投げて、映画をのせて飛ぶレオナルドの飛行機にまきつけ、それを引きつけようとしながら勝手にレオナルドの映画を想像するだけであるが、このような互いの2本のゴム紐によって形成される座標系は、列のなかで順番を待っているエジスンを飛びこしてしまう。信頼すべきわが20世紀のコンピューターがその体系を完成したなら、残されたレオナルドの遺品の分析によって還元された彼の脳髄にもとづいて、彼の映画をあらたに歴史のなかに残してほしいものである。つまり、伸縮ののちに手許の現実にかえってくるゴム紐をコンピューターに結びつけ、未来に向けただけでなく、それを過去に向けて発射したいのである。

とすれば、このコンピューターによるゴム紐方式にとってのレオナルドとは、比較的ゴム紐をひっかけることの容易な、ひとつの代表的な例にすぎず、じつはいままでに人間となっては死んでいった過去をもつ、何千億名の、すぎさった無名の人類全員とその周辺にも、ゴム紐式コンピューターを適用する必要があるのだ。

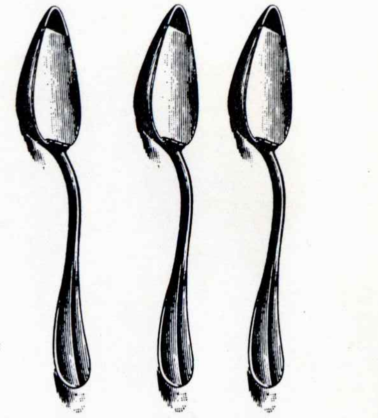
そのとき現実とは、過去としての事件の集積によってのびていく1本の樹木が、未来によってスパッと1箇所切断されたその切口としてあるだけでなく、その樹木のなかを循環する切口として、現実はあらわれていく。

そしていわばスパスパスパスパ滅多切りにされたようなその樹木は、樹木としての縦軸をおもいかえすことができないほどの、コナゴナの木屑となって地ベタに拡がり、その根をはっていた山の斜面を流れおちていくごとく、地球上の表玄関に並んでいる人間の頭数は40億個だけでなく、過去のテッペンから何千億の人間が、頭をそろえてなだれ落ちてくるのだ。

そうなってはじめて、過去は未来と同様に確定したものではないことが現実となるだろう。



バータ・チェンギッチ作品
［その後の子供たち］から



このようなゴム紐方式は、私たちにとっては未来である。現在私たちの手許には、その過去の樹木に循環して切りつける刃物はなく、とりあえずその一部始終を目撃することのできない未来として予感している。

過去は凝縮したものではなく、それを探索するのがいまの私たちであるために、過去は地平線のように拡がり、原子爆弾のようにふくらんで、未来と結託しているのだ。

といったような不確定性の縦線のゴム紐を横にしたような興味があるのが、ウォーホルの初期の映画「眠り（スリープ）」や「エンパイア」である。

私たちは、この8時間にも12時間にもおよぶ全編ワンカット超長作を、弁当をもってニューヨークまで観賞しにいかなくても、それを弁当をもって観賞した人の噂を聞くだけで十分である。私たちはいまだに海外旅行をもたないにしても、すでに数多くのゴム紐人間やゴム紐絵ハガキによって、エンパイア・ステート・ビルディングを知っている。そして私たちの身のまわりでも数多くの眠る男を知っている。弁当をもって観賞した人の噂を補充するには、それだけで十分なのである。その観賞した人とは、私たちにとってはいわばゴム紐人間であり、ウォーホルのスクリーンの前からまた引きもどされて、噂をもってこちらにかえってくるのだ。

ウォーホルの映画は、観客の義務としての感覚を必要とせず、スクリーンに直面した末梢神経を経由することなく、いわば直接私たちの脳の中枢に達する映画である。この映画にとって、その映像は、〈必見のイメージ〉ではないのだ。

ウォーホルの映画がこのようなルートを保有することになったのは、映像の上での思考作用や情状酌量などを必要とする意味での〈ドラマ〉をとりやめながら、そこに残った最低限の感覚器官だけをよりどころとして、固定されたただひとつのもの、眠りつづける男やエンパイア・ステート・ビルディングだけを、ひたすら静かに映しだした方式に由来する。

この映画は、エンパイア・ステート・ビルディングとフィルムにゴム紐によって拘留されながらも、理解の射程圏外に跳ねつづけているのだ。その跳ね出たところをからめることによって、ゴム紐人間によって代行された、頭錘式ゴム紐方式による認識が成立したのである。

しかし当地とニョーヨークとの間に、横位置にセットされたその伸縮するゴム紐は、〈スリープ〉する男の8時間と私たちの目覚めて観賞している8時間との強制的な両替を、それ自身で代行したことによって、そこにあった垂直の時間を横倒しにしてすりつぶし、そのまま距離の中につけ足してしまったのである。

さらにまた、ゴム紐をつたわっていって、その先にいるゴム紐人間に即して考えてみると、このゴム紐人間が目撃したのは、ニューヨークの地上に鉄とセメントで固定されてこびりついているエンパイア・ステート・ビルディングから、その牽引するゴム紐をウォーホルのフィルムによって引き伸ばされながら、スクリーンの上まで派遣されてきた映像なのである。目撃者はその映像を、エンパイア・ステート・ビルディングとしてもみなければならない。このビルディングはニューヨークの地上に勃起しつづけ、スクリーンの上にも勃起しつづけている。

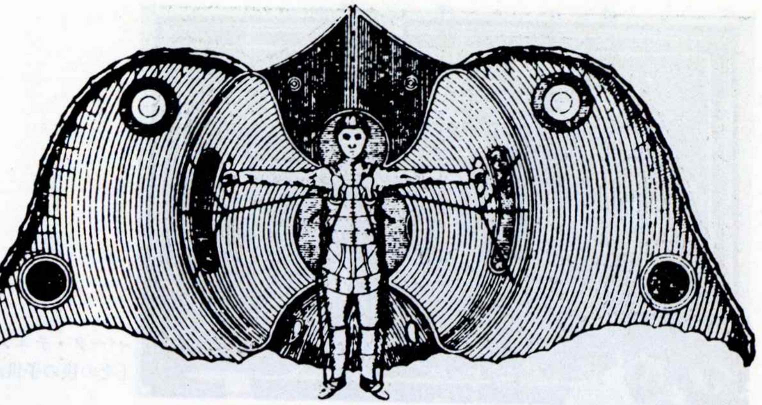
これらの事情によって、私たちは当地においてもゴム紐の先においても、その一定の時間をフィルムによって囲まれたそれらの被写体の、零点運動によってしみだしてくる不確定性をよぎなくされたといえるだろう。そしてそのような不確定性をも包みこんで、ウォーホルの映画は、スクリーンに直面することなくゴム紐によっても、私たちの脳の中枢に直通したのである。

私たちはそれを認識した以上、もはやそのものを見る必要はないのである。ということばを挟んで、すでにウォーホルの映画と酷似してそこに並んでいたのが、デュシャンの便器にはじまる〈オブジェ〉であった。私たちは〈その便器〉と同じ意味で、ウォーホルの映画はどこかにあることを察知するだけで十分であり、〈スリープ〉する男の身長や体重も、私たちには必要ないのだ。

ニューヨークの地上に勃起しつづけるエンパイア・ステート・ビルディングは、被写体としての12時間を強制的にうけいれることによって、フィルム自身をあばいたのである。

ウォーホルがもたらしたのは、映画のフィルム化である。これは便器の中に咲いた最後の花であり、〈映画のオブジェ〉であった。そして映画の観賞制度のなかに、代行制が確立されたのである。

ところで素晴らしく新しい映画ではあっても、観賞する必要のない映画は、入場券も必要としないのであって、映画で儲けようとする人にとっては、あまりふさわしくない映画といえるだろう。



界画芸術によって儲けようとするのは、決してよくないおこないではない。時としてそのたくましい商魂と非芸術魂が、〈観賞に耐える〉べき映画を作りだすのである。それがウォーホルの映画の引立て役にまつわることになったとしても、儲けるためにはいたしかたないことである。フィルム化された映画のオブジェをひとつの結着点として盗み見ながら、映画にはそれていく横道があるのだ。

映画というとき、それを企業的に衰退させている元凶のテレビを一方にすえて考えるなら、映画はそれを含む映画館をたずさえて考えなければならないだろう。映画館に含まれた映画とか、映画館の中でのみ姿を現わす映画という場合の映画館とは、要するに映画を見る暗い所のことである。

映画の白いスクリーンは、黒い闇の額ブチの中にはめこまれてある。これは昼間、暗い洞穴の中から明るい入口の外を見ているようなものである。この額ブチは洞穴として閉じられてはいるが暗闇であるために、ちょうど過去の中に予感する未来のように、観客にとっては際限なく広い。

このような洞穴を丸ごと大地から切り取って、携帯便利とし、洞穴の外から洞穴の入口をのぞくようにしたのがテレビである。だからテレビは映画とちがって、額ブチごと観賞することができる。

そして映画の額ブチは際限なく広いが単一な暗闇であり、テレビの額ブチはその気になればすべて見渡すことができるが、際限のない種類がある。

映画は入場料を支払ったいきがかりと、暗闇による催眠術によって、共同におちいった観客はスクリーンを注視する以外になく、したがって映画側はそのスクリーンの上の内容にだけ全力を注ぐ。

そしてテレビでは、その内容であるブラウン管と額ブチとは、それを観賞する私たちにとっては等価であり、その額ブチは観客の意志と能力によって形成される。その額ブチとは、テレビをはめこんだ観客の生活の地表であり、テレビのうしろの壁、横にある机、下にある畳、公園の広場、前を横切る高速道路、隣の部屋の夫婦ゲンカ、車道を疾走する無届けデモ、などといった無数のものである。

それらはフルイを通過しながらも、テレビの内容とも互いに循環する。テレビ側には、その額ブチをも映しださざるをえない状態があるのだ。

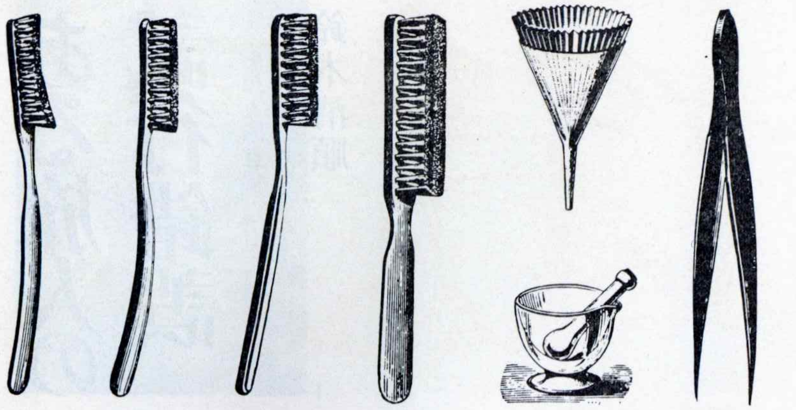
もうひとつ角度をかえて、体制を軸にして相方をみるとき、中村宏流にいうなら、映画は自立するエネルギーをそなえた蒸気機関車であり、テレビはケーブルによって発電所のエネルギーを受ける電車である。したがってテレビは、国家的な規模で中央に集権された発電所の意志によってその内容は点滅し、一方、映画はそれぞれの洞穴の中で、どの方向にでも穴をあけて見ることのできる、自立した暗箱である。いいかえれば、テレビにおいては、移動、携帯できるのは受信機だけであり、私たちが丸ごと、移動、携帯するには、映画のほうがむしろ可能である。

さてここらで、レオナルド・ダ・ヴィンチ伝来のゴム紐を使用して跳ねてみると、私たちが権力と発電所を手中にしたときには、反革命の力を映画のなかに摘発しなければならないことになるだろう。洞穴は常に反体制の根拠地である。これは、人類の原始時代からの伝統である。

そして、ゴム紐が縮んでもとにもどったところでみるならば、現在映画は私たちの洞穴として所有し、携帯することが可能である。そして私たちがテレビ受信機だけでなく、テレビ体制を所有しようとするには、テレビ局に入社することよりも、内容であるブラウン管と循環する額ブチのほうに、創造力を適用して介入するのが適当である。内容に循環せざるをえない事件を増大し、それがさらに内容から額ブチに循環するようにしながら、額ブチがそのテレビの内容をうずめつくしたときに、テレビは〈クラインの壺〉としてのモデル・チェンジをなしえて、その内容と額ブチとは完全に循環体となるのである。

いいかえれば、テレビの額ブチをすべて所有しきったときに、発電所はおのずから私たちの手におち、そのブラウン管に私たちの意志を発信することができるのだ。発電所めがけて直進する直情的クーデターは、いずれ額ブチの報復をうけることになるだろう。

むしろ現在、私たちの直情径行は、映画のなかで敢行されなければならない。これはいまあるヤクザ映画や、世にいうアングラ映画のみを頭においていっているのではない。もちろん、そのような形での直情径行も、宣伝なしに儲かる映画として観客を招集し、その直情をカタルシスにもコンプレックスにも回送させることはできるだろうが、ここでは映画の容認にこだわらずに、その引きずるゴム紐を、可能なかぎりのさらに先までのばしてみる必要がある。しょせん私たちのカメラにはゴム紐がへばりつき、そしてプロジェクターも、スクリーン



も、洞穴も、ゴム紐によって現地にむすびつけられている。しかし私たちは、それらの何億本ものゴム紐の収縮力を追いこしながら跳ねてみよう。

映画の対立候補として立候補したテレビが、ゴッソリ浮動票をかき集め、テレビと映画の政権交替が着手されてからすでに久しいが、私たちははたして発電所の奪取という時点でも、もう一度洞穴の映画を、反革命のアパートとして手ばなさなければならないのだろうか。

じつはそうではなく、これはさきの跳躍にさいし、縦にのばすはずのゴム紐を便宜上横にのばし、現体制のたんなる裏がえしによってみた映画とテレビの相互関係である。この見取図にとっては正式には、ゴム紐は垂直に向かいながら横にのばされなければならない。私たちは洞穴を出るために発電所を奪取するのではなく、かつての洞穴を外側から見るために、丸ごと大地から洞穴を切り取ってテレビとしたそのままの状態の中に、ふたたび内側からみる洞穴として陣取るのである。そのような経過においては、跳ねた洞穴が、その牽引している引きのばされたゴム紐を、そののびたままの状態で縮まない鉄線となしうることによって、〈クラインの壺〉へのテレビのモデル・チェンジにさいする額ブチのイースト菌としての融合するのである。したがって洞穴の出入口は、〈クラインの壺〉の実体化を可能にさせた結節点である出入口として、適応されているはずである。

テレビと映画は、ともに定着されない光によって形成される、活動する写真であるが、テレビでは映像をむすぶブラウン管は光源であり、映画でのスクリーンにむすぶ映像は反射する光である。現在でも、テレビ体制がしばしば洞穴の中まで入りこみ、テレビのブラウン管がプロジェクターの光源としてフィルムの裏に陣取り、そこに発電所のケーブルを引きこんでスクリーン上の映倫マークをみただけでもわかるだろう。

テレビ体制と洞穴とのこのような形の融合は、存命する洞穴を昼間のテレビによって照らしだし、そのままの形で洞穴としての機能をなきものにしようという、体制側の願望である。したがって、テレビでの額ブチによる循環方式のように、洞穴の映画にとっても、そのような光を反射するスクリーンを、その額ブチである洞穴内の暗闇によってうずめつくす必要にせまられるのだ。しかし洞穴の映画は、開いた循環体となるべきときのテレビ本体ではなく、あくまでその額ブチに融合するイースト菌としてあるのである。いまや洞穴の映画は、援助物資である光の放棄を決断しなければならない。洞穴の暗闇の中に、光の反射によって映像をむすぶのではなく、それを逆流させなければならないのだ。

洞穴が跳ねるには、洞穴の中の額ブチである闇そのものを、その洞穴の入口から明るい外に向けて、そこに拡がるテレビの額ブチに向けて放射しなければならない。洞穴の中の白いスクリーンを闇とし、それを束ねて、光の放射口であるプロジェクターのレンズに挿入し、その屈折した入口からフィルムを通して洞穴の外側に押し出すのである。

しかし放射性の光に先行して本限的にある闇は、その領域を無限に所有しながらも、光の放射を前にして、そのおのれの無限の領域に抵抗なくしりぞくだけである。したがってその逆流には、闇に暴力を装備する必要があり、確立された光の領域に闇を放射するには、その洞穴自体を〈発闇電球〉としなければならないだろう。闇を放射する黒い電球である。

そしてこの洞穴の入口に、従来のポジ・フィルムを反転したネガ・フィルムを設置するならば、この洞穴は黒いプロジェクターとして、明るい外の昼間のスクリーンに闇による映像を投映し、すえつけることができるだろう。これは、いわば黒い紙の上に白でハイライトを描写するのではなく、白い紙の上に黒で陰影を描写する、伝統的な絵画方式である。

この映写は、影そのものを投げる意味での投影である。このような投影機である〈発闇電球〉を携帯用とした黒い懐中電球は、昼間の中に数多くの闇をもちこむことができるだろう。たとえば、何万ワットもの強力な〈発闇電球〉をみずからに放射して進む無届けを当然とする集団歩行者は、それを阻止する機動隊の前に、ひとつのまっ暗な闇のかたまりとして覆いかぶさっていくことができる。そしてそれを取材し放映するテレビのブラウン管は、まっ黒になってしまうだろう。そのときその被写体である闇に包まれた歩行者たちは、かつて丸ごと切り取られて携帯便利となった外側から見る洞穴のテレビの中に、再び内側からみる洞穴として陣取っているのである。このときテレビは決して停電しているわけではなく、闇の放映をよぎなくされているのだ。

この街頭にのびた洞穴の映画のゴム紐を、いまだ鉄線とはなしえないにしても、そのゴム紐の先を、街頭に拘引しておく突起物が、私には欲しいのだ。

ある旅人の試行錯誤

——思想と感覚

鈴木清順

金色堂はむらさき色である。私が始めて金色堂をみたのは昭和17年の春である。それ以後2度金色堂を見たが、それはずっとむらさき色である。

みちのある通りに私は歩く。それがいかに小径であろうと、みちがあれば私は踏み込む。蛇をおそれてはならない、蝮をおそれてはならない。旅人は、ひたすら気分のままに歩くのである。何も期待しない、旅に期待するほど馬鹿げた話はない。竜飛は本州の極地である。諸君が北に向かって歩いている時、その路をどこまでも、さかのぼり、さかのぼり行けば、必ずこの外ケ浜街道に到り、路がいよいよ狭くなり、さらにさかのぼれば、すぽりとこの鶏小屋に似た不思議な世界に落ち込み、そこにおいて諸君の路は全く尽きるのである。人生と同じように路にも出口はなかったのか、と旅人太宰治は吃驚するのであるが、みちがなければ私は引きかえすだけである。新しい道をつけようなどと思ったら間違いである。旅は歴史が歩いたみちをその通り歩くことである。

道で焼ふ売りの親爺に会った。

≪このみちを私は何百回となく通りました。最初は終戦の年でしたが、焼ふを肩に背負って通りました。2〜3年あと、焼ふを自転車の荷台に載せて通りました。そして今はごらんのように焼ふを自動車に積んで通りますが、このみちは変わりません。私も変わりません。歩いていた時の儲けと自動車の今の儲けと少しも変わらないんです。変わるのは世の中だけです。むかし、このみちを坂上田村麿が通ったといいます。そのあと八幡太郎義家や源頼朝、降って敗走する会津兵、追う官軍、みんな何を考えて通ったんでしょうね。国に置いて来た妻や子のことでしょうか。私も秋田に妻子を置いています。出たが最後、3月は帰りません。人間の考えていることは同じでも世の中のほうがずい分変わっちゃいましたね。どうしてでしょう。世の中のことは私にはちっとも分りませんが、世の中と私には距離があるようなかんじがします。世の中が私を見棄てて先へ先へとうごいているようなかんじなんです。それに追いつこうと自動車を買ったんですが、私自身は一向変わりばえしません。子供がこの春、高等学校を卒業したことぐらいが変わったと言えば変わったことです。このあと何年、私はこのみちを通るんでしょうね≫

旅とはこんなものである。こちらが聞くこともなくむこうが勝手に喋り、喋ったことの意味を詮索する必要もなく右と左に別れるのである。しいてその事の虚実を正さず式の無責任な人間と人間とのふれあい、人間と風景とのふれあいが旅である。とりたてて世の中をある視点から見つめる人と出くわさないのは、ゆきあたりばったりの風景をどの視点からながめてもかまわないのに似ている。旅は非生産的で破壊的でさえあるのが、旅の真髄である。言えば痩我慢もかなぐり棄てた武士の高楊子式の堕落、これだ。何もしないこと、これだ。多分この道を西行は落日の幻想に涙しながら通ったに違いない。芭蕉は談林派への反逆に地ひびき立てて通ったに違いない。それがかえって彼らに致命的な旅の思想と感覚を与えた。人間と風景は彼らの眼で舐められ軟化し、彼らに飼われなついてしまい、のちのちの人の勝手気儘な想像や寂寥を規制してしまった。そして今私も同じあやまちを犯そうとしている。思想と感覚という哲学的に全く等置、あるいは対置できないナンセンスな語彙のために。

金色堂はむらさき色である。月見坂をのぼると衣関山である。中尊寺40余の寺塔と、300余の禅坊が占める霊域であり、官のみちは高さ5丈という2階建ての大堂、大長寿院のなかを通っていた。この大堂の本尊は3丈の金阿弥陀像で、脇士は丈六の阿弥陀像9体であった。関山には多宝寺、釈迦堂があるが、この霊域の枠はなんと言っても金色堂である。上下四壁、内殿みな金色、堂内に三檀を構う。ことごとく螺鈿である。阿弥陀三尊、二天、六地蔵は仏師定朝がこれを作った。旅人はその往還にあたって否応なく平泉にひざまずかねばならなかったが、旅人と平泉は何の関係もなかった。1124年、大治元年3月、忽焉と現出した藤原3代の世界は、旅人の理解を拒絶した。無拱（なにもしないこと）で寧らかに30余年を平泉で経た天恩に報いるために中尊寺を建立したという供養願文にも旅人はちんぷんかんぷんだった。旅人が確実に理解し得たのは、3代の末、戦禍に焼け落ちた大長寿院のあとに立って、むかしここに金色の阿弥陀がおわしたということだった。崩壊だけが旅人の認識だった。

奥州平泉はすべてむらさき色である。毛越寺はさらにむらさきの雨の彼方にある。大泉池をめぐる舞台に、越年の舞の舞い振りが虚影となって揺曳するのを私は見る。歴史はそれが持つ伝説と、己れの空想によって始めて色をもち形をととのえる。藤原3代のミイラかどうであろうと、藤原3代が持ち得た思想は、白河の関から外ケ浜に至るみち筋1町ごとの金色の笠卒塔婆である。この妖しくも耽美な浄土教文化の実体にとりつかれた源頼朝は、泰衡の首は打ったが、卒塔婆の笠は遂におとし得なかった。しかしそれとて旅人にとっては無縁のことである。旅人は卒塔婆の笠が盗まれ、金箔がはがされ、土台石ひとつになった実体のない卒塔婆を見て、始めて藤原氏を知ったが、その時はすでに旅人の興味は源義経の行衛にあった。かくして壮大雄渾な義経伝説は、荘園制度の破壊という頼朝が乾坤一擲の大賭博を尻目に、弱者の思想として鎌倉期以後の文学に燎乱を花開くのである。

旅人は相変わらず観阿弥、世阿弥の思想も知らず、近松、西鶴の情緒も知らず、歴史が歩いたみちをその通り歩いてゆく。壇の浦は赤い。午後4時、平知盛は一門に最後の覚悟をうながした。二位の尼は8歳の安徳帝を抱いて入水、帝の生母建礼門院をはじめ平家一門はあいついで海に沈んだ。夕色せまる海上には平家の赤い旗印が紅葉のように漂う。1185年、文治元年3月のことである。攻める源氏の白旗はどこにも見当たらぬ。平家一門が独り闘い、独り敗れたような錯覚さえ壇の浦は旅人に与える。ここでは平氏滅亡の形さえない。あるのは滅亡の赤い幻影だけだ。滅びの詞章は怨霊である。

旅人はその海辺で蟹を見つけ、思わず笑った。蟹の甲が平家の思想に似ていたからである。みちで旅人は無責任に平家蟹のことを喋った。

みちは未だ続いている。

東尋坊はオレンジ色である。722年、養老6年、元正天皇病を得、越前の僧泰澄に命じて白山神社に祈らせたところ、忽ち平癒したので神社の傍に坊舎を建て、霊応山平泉寺と名づけた。のち比叡山延暦寺に属し強力な僧兵をかかえ、木曽義仲が挙兵した時はこれを助けた。この平泉寺の僧兵に極悪無道の坊主がいたが、ある時ふとしたことから一念発起し西方浄土のある西を尋ねて歩き出したが、余り悪事を重ねたので西を尋ねることを許されず、仕方なく東を尋ねて歩き出したので、ここを東尋坊と呼んだ。

私は魅かれた。現世を末法の世とする、いわゆる末法思想の狂気の中世に、誰でもが欣求した西方へのみちをぴしゃり閉ざされた僧が、思い切りよく回れ右をし、東に向かって、仏に背を向けてすたすた歩き出したのである。僧は東に何を求めたのだろう。何を尋ねようとしたのだろう。東は仏への反逆である。

それは何時の時代だが分らない。それがみやこであったことか、地方であったことかも分らない。東尋坊という優婆塞がいた。その女房（58〜59歳）の話＝私があの男と結婚してから飢えとにくしみの思い出しかありません。私は相当めぐまれた娘時代を送りましたが、ついあの男のいき姿に負けて一緒になりましたが、その時はもうあの男に二人ばかりかくし女がいました。その後も次から次へと女をつくり囲いました。家のことは放ったらかしで、商売にもこと欠くので、二号の家に怒鳴り込むと、そこに三号もいて、いつの間にか私と二号が組んで三号と喧嘩をする始末。男の女狂いはそれでも止まず、とうとう土地の親分の女に手を出し、それがばれて足腰たたぬくらい叩きのめされました。これで懲りたかと思うとそうではなく、ようやく足腰が立つと、杖をついて女あさりを始めました。私はあいた口がふさがりませんでした。家には一粒の米もなく、井戸水で飢えをしのぐ有様、このとき程、あの男を憎く思ったことはありません。もし悪魔がいたら、もし鬼女がいたら、私のにくしみだけで悪魔も鬼女も組み伏すことができるとさえ思いました。それからあの男は一度も家に帰って来ません。どこにどうしているやら、相変らず女あさりをしているんでしょうか。私もいつまでこうやって水ばかり飲んでいる訳にもゆきません。ここを出ようと思っています。

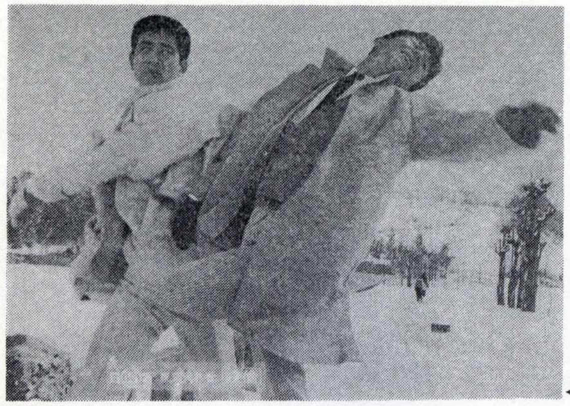
東尋坊（82歳）の話＝あれはもう20年もむかしのことだ。やくざの親分の女に手を出し、足腰たたぬぐらい叩かれた。それでも杖にすがって女あさりをした。しまいには本当に足腰立たず、いざりのようにいざって女をあさった。その頃になると、相手の女は非人や乞食だった。それでも女を諦めることはできなかった。業というもんだろうか。とうとうちんぽから血の小便をたれるようになった。もう死ぬなと思った時、有難い沙弥が来て、私のような罪深い男でも阿弥陀は手をのばし、来迎摂受してくれると教えて下された。私は狂喜して西に向かって歩き出した。ところが昨夜、夢に20年も会わない女房が出て来、西のみちは閉ざされていると言う。言い争っているうち女房だと思ってたヒトが阿弥陀なのだ。仕方がないから私はこれから東に向かってゆこうと思う。

東尋坊はそう言うと、阿弥陀仏ヨヤオイヨヤオイと鉦を叩きながら、そこから東に向かって歩き出した。「今度は東尋坊は何を思ったか、道など選ばない。川があれば川を



1

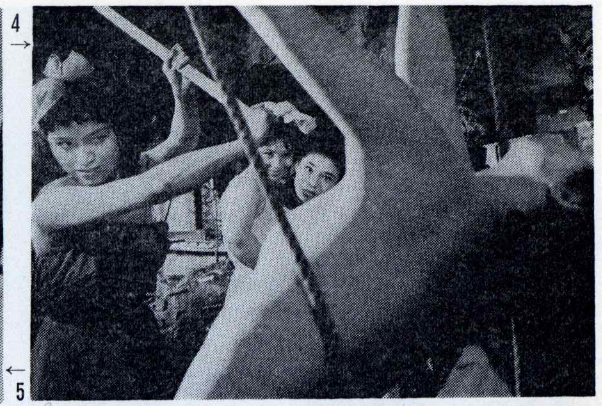
2→

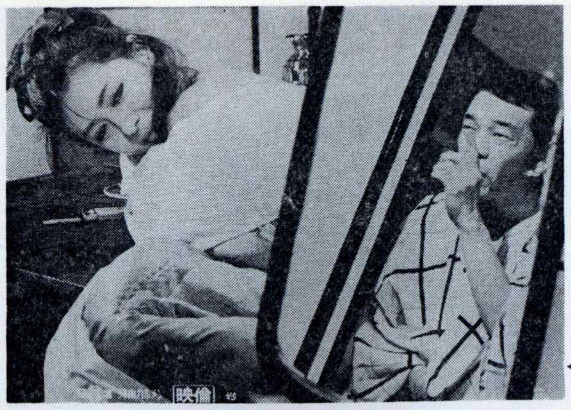

←3


渡り、峻嶮があればよじのぼり、とにかく東方へ一直線に歩き続ける。ある日、いつものように日の出に向かって歩いてゆくと、一軒の茅屋があった。東尋坊はかまわず茅屋に入ってゆくと、そこに白髪の老婆がいた。東尋坊の女房だった。女房は誘った。東尋坊は仏の鉦を叩き棄てると、女房と交わった。東尋坊は女房の腹の上で死んだ。死ぬすこし前、東尋坊は阿弥陀仏ヨヤオイヨヤオイとかすかに叫んだ。女房は笑った。大声をあけて笑った。女房は腹の上の東尋坊をそのままにしておいた。東尋坊の眼からやがて蛆が湧き出した。女房は蛆を食べて生きた。寒い冬が通りすぎ、春が来ると女房は腹に激痛を覚えた。腹腔が突っ張り、子宮から産道に何ものかがおりてゆく。子供だ。女房はすがすがしい勇気で痛みに耐えた。未知のものは女房の胎盤を断ち割り、転がり出たが、死児だった。女房は泣いた。と、入口に異様な影が浮かんだ。その男は身の丈6尺ばかり、身体中毛むくじゃらで、鼻は鉤鼻、眼は落ちくぼみ青かった。悪魔！　女房はそう思った。悪魔は女房に何か言うと、十字を切った。女房は訳が分らなかったが、この悪魔と契約すれば死児の生命がたすかるかも知れないと思い、うなずいた。男は死児の口に自分の口をつけ、口腔につまった羊水を必死に吸い出した。死児は蘇った。男は再び十字を切ると、出て行った。

男はナザレのイェスだった。父無子(ててなしご)、売春婦の子イェス。彼はエレサレムでありとあらゆる悪事を重ね、ユダヤの王に追放された。神はときとしてたいへん横暴なことをするものだ。だからと言って、そのために神なるイェスにしかえしをするというのはまちがっているぞ……イェスは棄科白をはくとエレサレムを出た。みちみち彼は言いたい放題のことを言った。神の子イェスがこの世に生を受けたとき、救世主生まるの報におどろいたユダヤの王は、その頃生まれた赤ん坊を母親の手から奪ってこれを殺させたが、神の子イェスは生きかえった……そして日本に来た。彼は気をよくしていた。この未知の国に来た早々、あの老婆は十字を切った。老婆は赤児に十字を切ることを教えるだろう。赤子はまた……ねずみ算式に十字を切り、吾が名イェス・キリストを唱える者は増えるだろう。イェスはみちのある通りに歩いた。それがいかに小径であろうと、みちがあればイェスは踏み込んだ。10年が経った。ナザレのイェスは失敗した。わずかに東北の片田舎に石切寺を、そしていろは48文字を残しただけだった。いまいましい歌と踊りだ、あれさえなかったら……イェスの言う歌と踊りとは、御詠歌であり、念仏踊りだった。俺の隣人愛の思想は容易に理解されるはずだ。このくにの人間は隣人愛を理解できぬほど馬鹿ではない。俺が歩いて来たどのくにの人間よりこの国の人間は悧巧だ。それなのに何故あのくだらない歌と踊りを有りがたがるのか、なぜ俺の思想が受け入れられないんだ……イェスは怒りで顔を真ッ赤にして歩いた。皮膚だ、あのうす汚ない黄色い皮膚が俺の思想をはねつけるんだ！　生まれながらにして皮膚の出来が違うんだ。あの出来そこないの皮膚に俺の高邁な思想が分ってたまるか！　いつかこのくには亡びる。気の毒に俺が来たばっかりに小悧巧なこのくには亡びる。俺は亡びの天使だ。亡びの使者だ……イェスはエレサレムに向かって歩いていた。一軒の茅屋が彼の前にあった。10年前のあの家だ。イェスは懐しそうに窓から内をのぞいた。少年が一人いた。少年は自分の身体にわく蛆を食べていた。眼も耳もつぶれていた。傍に骸骨がふたつ転がっている。ひとつは彼がこのくにで始めて十字を切らせたあの老婆のものに違いなかった。イェスは少年の眼と耳が蛆のうみで潰れていることを知った。洗ってやれば眼も見え、耳も聞くことができるのを知ったが、イェスは見棄てた。少年が蛆を食べる前も、あとも十字を切らなかったからである。てんで分っちゃいないんだ……イェスは吐き棄てるように言うと鼻うたをうたいながら歩き出した。しかしその鼻うたがあのいまいましい御詠歌とそっくりなのを知ると、あわてて道ばたの石を拾い自分の口の中に押し込んだ。

少年はあれからずっと太陽を見ていた。昨日か、一昨日か誰か来たようなかんじがしたが、少年にはどうでもいいことだった。太陽を見ていると、眼がとても気持よかった。太陽がこびりついたうみを少しずつ溶かしていた。少年にものの影が見えてきた。やがて少年の眼がすっかり開いた時、一瞬、強烈な光が少年の眼を射た。それは太陽の光ではなかった。少年は思わず目ばたきをした。森も山も丘も海も空もみんなオレンジ色に輝いていた。やがてそのオレンジ色を突きぬけるようにして、巨大なキノコ雲が空一杯にひろがった。恍惚としたオレンジ色の風景の中で、少年は自分が燃えているのを知った。茅屋の壁に自分とそっくりな影が焼きついているのを少年は見た。黒い雨が降って来た。雨は3日3晩降り続けた。少年は死んだ。そして西に向

4→


←5


かって死んだ少年の口から、あざやかな蓮花が一葉咲き出していた。

その頃、ゴルゴダの丘でナザレのイェスは処刑された。冷たい槍の刃先が彼の心臓をえぐった時、あの黄色い皮膚をした人間のいるくにが、自分の予言どおり亡びたかどうか気に掛かった。彼はマクダラナのマリアにそれを確かめるように言おうとした時第2の槍が一更深く心臓を突き抜けた。彼はあのいまいましい歌と踊りを思い浮べながら、自分が残して来た歌を口ずさんだ。

いろはにほへと・
ちりぬるをわが・
よたれそつねな・
らむうゐのおく・
やまけふこえて・
あさきゆめみし・
ゑひもせす

旅人は少し考えすぎたようだ。旅人にはもともと思想などない。あるのは感覚だけだ。野の花の美しさ、地蔵の肌の冷たさ、あま酒のあまさ、すり切れた草鞋(わらじ)の痛さ、ひぐらしの声の悲しさ……旅人はオレンジ色の幻想にひたりすぎたのを後悔した。みちは未だ続いている。

――しかしどうも気にかかる。思想と感覚という魔術のような言葉をヒトは素直に受け入れるのだろうか。そしてその思想は十分哲学的であり得るのだろうか。感覚は果たして思想を十二分に増幅し得るものなのだろうか。それをふまえてなお大多数の他人がそれを何の抵抗もなく現代の言葉として受け入れるのなら……このみちはふるい昔のみちである。引剝(ひはぎ)の出る籔の中のみちである。旅人は心細くなった、が、ある言葉を思い出して一息ついた。

画家よ、近代的であろうなどと思ってはいけない。不幸なことだが、君が何をしても避けられない唯一のことは、近代的であることなのだ（サルバドール・ダリ）。

東京はピンク色である。ピンクは極端に洗練された色であるが、使い方を違えるといやにバタ臭い、鼻もちならぬ色となる。旅人は瀟洒なハイウェイを歩いていた。オートバイやスポーツ・カーに乗った近代人の話し声が聞えてきた。

近代人の話＝文学、美術等あらゆる芸術は政治に奉仕すべきである。

＝反帝、反戦、反体制、反権力、思想は単純、明鮮だ。

＝欲しいものは存在ではなくて仮象だ。模造真珠であり、人工的要素だ。

＝善は絶えず定理や、絶対的で完全な原理や、すべてそのほかのものの原因であり目的であるもの、に訴える。

＝世界を支配する法則は暴力の法則である。

＝人間活動の根源的現象は悪である。

＝すべての思想は人間の形をしている。

＝善の定理は受け入れるよりも拒絶せよ。

＝感覚は破壊に向かって尖鋭化されねばならぬ。

＝汚辱もないくせに、いくら表現を壮麗にしてみたところで何事もはじまらない。

＝破壊者と創造者は対極にいながら共通の美をめぐって回転している。

＝実在はその根底を知り得ない。

＝神性と悪魔性

＝情況は人間の支配を離れた事物や物の自己増殖をはかる。

＝感覚によってとらえたあらゆる事物に、統一的な意味を与えた人間は死滅した。

＝天才は悪魔と結託して神の最も著名なる殺戮者となる。

発狂――このみちを行く限り旅人は、冒さなければならない危険かも知れないが、発狂する以外にみちはないと考えた。ピンクは狂気の色でもある。

写真は鈴木清順監督作品　1＝「刺青一代」　2＝「けんかえれじい」　3＝「東京流れ者」　4＝「肉体の門」　5＝「河内カルメン」

失われた映画を求めて——1

山田宏一

1

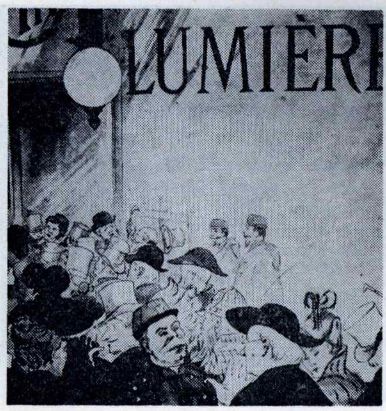
映画がまだ発明される以前、映画ということばがまだ存在しなかった時代に、人々は映画をどんなことばで考えていたのであろうか？ この素朴な問いこそ、今日最も必要な問題意識だ。

今日ある形の映画は、言うまでもなく、19世紀末に完成する現実のメカニックな再生技術——写真から録音機に至る——の総合的延長として生まれたものである。映画ぐらいメカニックの発達と緊密に結びつき、それと運命を共にしている芸術はない。映画が、このわずか半世紀の間に、その歴史からすれば、他の芸術に4千年もの遅れをとりながら、全くユニークな、恐ろしく急テンポの技術上および形式上のエスカレーションを示してきたのはこのためだ。撮影から現像に至る技術面で不可能なことはなくなったと言ってよい。ジャン＝ピエール・メルヴィルなど、《映画のテクニックは1930年代にすべて完成した》とまで極言する。映写方式の点でも、70ミリからシネラマ、マルチ・スクリーン、そしてシネタリウムに至るまで、映画のスクリーンは拡大し、多面化しつつある。映画における万能主義は今や頂点に達し、あるいはゆきづまりつつあるのだ。だが、メカニックの発達とともに余儀なくされてきたこの映画におけるテクニックの万能主義は、人間の意識のいかなる指向とかかわりあってきたのだろうか？

映画は、たしかに、現実のメカニックな再生技術の完成点に生まれた。しかし、エディソンの〈キネトスコープ〉およびリュミエール兄弟の〈シネマトグラフ〉以来、映画は、キャメラのレンズを通して現実の断片を拡大または縮小して捉え、その虚像をフィルムに定着し、映写機にかけて影をあたかも実体として、スクリーンという現実の皮膜に投射しなければならぬ形態をそなえた時から、メカニックに従属した映画のはかない運命は決まったのだ。エディソンもリュミエールも映画の〈将来性〉など全然信じていなかったといわれる。映画は、生まれながらにして、単に見える現実しかうつしとることができない、どんなに技術が発達しても、見えない現実を捉えることは不可能であるという、いわば絶望的な決定論的映像認識に立脚していた。たとえば、透明人間についてのドキュメンタリーなど考えられない。そこで、当然、映画のリアリズムは、専らこの見えない現実の表現を志向してきた。時間と空間における切断という原理の中で〈モンタージュ〉を発明したジョルジュ・メリエスが奇術師だったことは偶然ではあるまい。かくて、メリエス以後、手品の原理による見えない現実の表現、すなわち、心理主義にもとづく数々の幻覚操作テクニックが映画のリアリズムを発展させるのである。夢の世界を表現するために、二重写しやスロー・モーションやコマ落としといった心理的トリックが発案されるのだ。

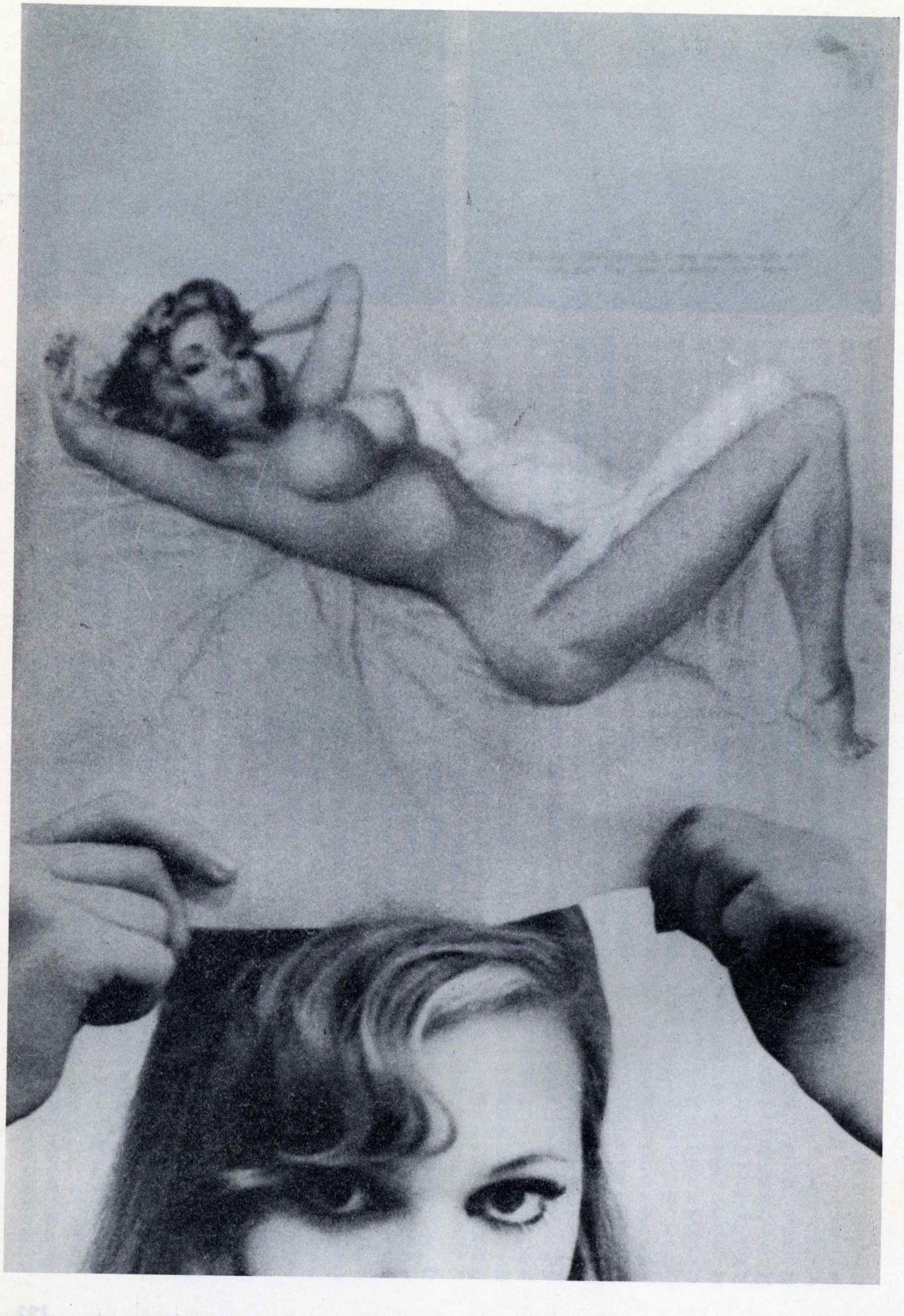
しかし、70ミリからマルチ・スクリーンに至る映写方式の拡大と多角化の現象は、それでもなおかつ人間の意識の上で、映画のリアリズムは完成しなかったことを示している。こうして、映画の技術的・形式的な飛躍と完成は、必然的に、映画の存在概念の破壊を志向し、逆説的に、映画の起源へと近づく。とすると、映画はまだ生まれていないのだ！

アンドレ・マルロオは、芸術を、永遠への意志、すなわち《時間を征服し、時間をフォルムのとりこにしようとする試み》と定義



＜シネマトグラフ・リュミエール＞のポスター

右頁の写真は［アルファヴィル］から



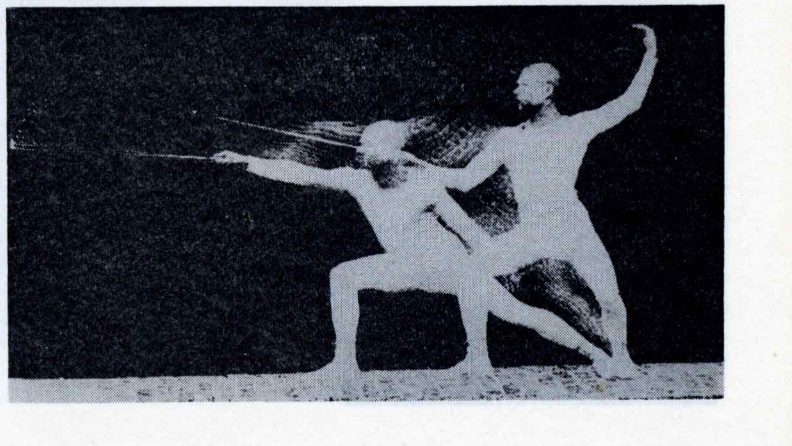
したが、この次元では、映画は芸術の究極的な様式のようにもみえる。しかし、芸術は、同時に、たえざる様式の破壊でもあるとすれば、映画はあまりにも絶対的なテクノロジーに限定されているのである。極論すれば、どだい映画を芸術なりと定義する観念からしてまちがいなのだ。少なくとも、映画は、たしかに映像ぬきでは存在しえないとはいえ、必ずしも、マルロオの言うような、絵画における虚構への意志の延長とだけ言えるものではあるまい。人間の想像力は自然の総体的な模倣を志向するのだ。ニーチェによれば、《芸術はアポロ的なものとディオニュソス的なものとの二重性によって進展してゆく》べきものなのだ。マルロオの定義する〈芸術〉とは、このアポロ的な〈仮象〉、すなわち夢の次元の造型的な実現でしかない。映画においても現在ぼくらに必要な問題意識は、もっと自由でおおらかなディオニュソス的な〈陶酔〉、すなわち音楽性であり、いかなるフォルム、いかなるテクノロジーにも限定されない、あのフロイトの言う〈遊び〉の精神をあらためて取り戻すことなのだ。エディソンよりも数年前に、すでにヴィリエ・ド・リラダンは、〈残酷物語〉(〈天空広告〉)や〈未来のイヴ〉において、《あらゆる動きを顕微鏡のレンズで捉え、次いで強力な拡大鏡ランプでこれをうつし出す連続写真方式》の構想を抱き、さらに、天空を巨大なスクリーンとして、コマーシャル・スポットを投射するという遠大な空想を描いていた。それがまだ機械化されず、純粋に想像力の域に属していただけに、あたかも想像力がテクノロジーを自由に操って現実化しているかのように、映画はもっと自由だった。今日、ぼくらはもう一度、映画を映画以外のことばで考えてみる必要があるのではなかろうか?

2

マルチ・スクリーンより㊙スクリーンを!

マルチ・プロジェクションによるスクリーンの多面化・複雑化は、たしかに、従来の映画スクリーンの単一性やその独自の空間——特にその空間を形成する心理的モンタージュ——を破壊するが、同時に、単一のスクリーンの遠心性をも破壊してしまうからだ。映画のスクリーンは、アンドレ・バザンの表現を借りれば、《現実を垣間見る覗き穴》なのである。映画のスクリーンは現実の断片をもぎとって構成された虚像の空間であり、その空間を劇場という名の密室のもうろうとした、ナボコフの言う《ビロードのような暗闇》が包んでいる。アンドレ・バザンは言う——《映画のスクリーンの限界は、映像(イマージュ)の額縁ではなく、現実の一部分を垣間見る〈覗き穴〉である。額縁は空間を内部に向かって偏極化するが、スクリーンが私たちに表示するものはすべて、逆に、外部の世界に無限に延長してゆくとみなされるものだ。額縁は求心的であり、スクリーンは遠心的である》(〈映画とは何か〉第2巻〈絵画と映画〉の項より)。その結果、観客は、スクリーンという鍵穴を通して、現実のからくりを覗き見し、想像力を外部世界に解放するのだ。しかし、スクリーンが多面化すればするほど、観客は覗き見の意識を萎縮させられ、想像力は限定され、逆に、数々のスクリーンに取り囲まれて、あたかも自分自身が四方の鍵穴から覗かれているような感覚を与えられてしまう。こうして、多角化したスクリーンは、突如として、観客の意識の中で、その遠心性を喪失して、求心的になり、想像力の発散を抑圧してしまう可能性をもつ。暗闇とスクリーンとの間を包んでいたモヤモヤの空間は消失し、スクリーンひとつひとつが単なる一枚の平面、一個の記号と化す。マルチ・プロジェクションは、グラフィック・デザインの領域の拡大とみなされるべきものだ。それは、時間の感覚にもとづく映画的空間を一度破壊し、新たなグラフィックな空間を構築する。そこでは、ひとつひとつのスクリーンは、壁や天井にはりつけられたページとなる。その上にうつし出される映像は文字であり、したがって、レイアウトがうまくなされていればいるほど認識されやすいのである。それはグラフィズムという言語、映像に対する不信感から生まれた言語イメージを重要視する〈別の映画〉であると言えるかもしれない。だが同時に、もう一度、マルチ・スクリーンよりも㊙スクリーンを!

もちろん、ぼくは、だからといって、覗き見映画だけを固持する純潔を最良とする者ではない。大事なことは、映画の定義ではなく——なぜなら定義は限定だから——映画の可能性の拡大と解放である。劇場映画もアングラもエロダクションもテレビもマルチ・スクリーンも、メロドラマも、また、政治映画も教育映画も、すべてを生活という同じひとつの次元のことばとして自由に解放しなければならない。その解放の中にこそ、映画のイデオロギーが存在するのだ。



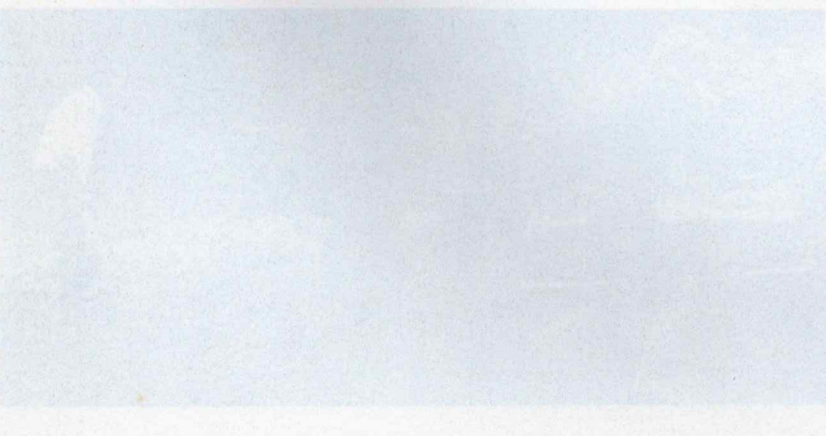
マレー
<フェンシング>

3

映画とテレビとの最も明確な相違は、映像そのものの次元にはない。テレビの映像の小ささは、たぶん全く偶然の現象であって、これは画面(テレビ・スクリーン)が拡大されれば解消する問題である。映画館においても、スクリーンの大小は存在する。それは観客の眼の位置やアングルにかかわる比較的な現象だ。劇場映画とお茶の間テレビ(または寝室テレビ)との相違は、何よりもまず、その社会性にあるかと思われる。映画は、たぶん、想像以上にテレビよりも社会的なものだ(社会的な普及度ではなく、社会との接触のしかたの度合の意味である)。なぜなら、映画における個人主義は、弁証法的に、その大衆性と密接につながっているからだ。暗い劇場の客席の中で、スクリーンの上の人物はぼくの夢を体現し、ぼくの夢を独占してしまうが、逆に、ぼくはスクリーンの人物をひとり占めにすることはできない。なぜなら、この人物は、ぼくを全く無視した形で、ぼくと同時にこのスクリーンを見ている何百人かの人々の夢をも実現しているからだ。しかし、茶の間の食卓で家族とともに、あるいは寝室でひとり見るテレビの中に現われる人物が、ぼく(またはぼくの家族)の夢とともに、他の何百万人かの家庭の人々の夢をも同時に実現し、この同じ像が同時に昆虫の複眼のような無数の小さなスクリーンの上にくりかえされていることを認識するのは全く不可能なことだし、逆に、それを見ているのはぼくひとり、またはぼくの家族だけなのだという意識がある。そのために、テレビにはチャンネル回転ボタンがあって、映像が自由に選択できるようになっているのであって、家族の間では、よくそのチャンネル選択をめぐっていさかいが起こるのだ。すなわち、テレビにおいては、見る側にとって、映像の所有と独占が可能なのだ。そこにテレビの今日的な家庭的消費の社会学が存すると言えよう。フランソワ・トリュフォーの[華氏451]の中に描かれていた、あの大きな壁スクリーンのテレビのアナウンサーが各家庭のあなた個人によびかける——あの形式が、おそらく、テレビの最も純粋な到達点である。現在では、たとえば〈11PM〉といったエロティックな番組を寝室で深夜ひとりで(あるいは夫婦で)見る場合が、テレビの映像独占所有の最も純粋な形である。極端に家庭化されたテレビは、ほとんどブルー・フィルムの映写会に近いものだ。ブルー・フィルムの即物性やテレビの即時伝達性は、日常的なリアリティに還元されることはあっても、これを基点として抽象的な社会的飛躍感を与えることはないからである。これに反し、劇場で見る映画、すなわち、暗い空間の中で、見知らぬ人々の間にまじって孤独に見る映画の場合は、観客は、実は、知らぬ間に、相互に共謀者的連帯感を抱き、自己は無意識のうちに大衆化されているのだ。客席は常に個を超えた抽象的・社会的空間を構築する。テレビは決して家庭的消費の域を出るものではないし、社会的な連帯感や大衆性をもつことはありえない。テレビが大衆性を獲得し、社会的な抽象空間を形成して飛躍するのは、たとえば、高校野球の決勝戦や大相撲の千秋楽を見るために、人々がどっとソバ屋に押しかけてたむろする場合である。したがって、映画館の暗さは、映写のための物理的な必要条件にしかすぎず、この社会的な空間を形成する決定的なファクターではない。映像を容易に所有できる家庭のテレビの夢の解消力・実現度は、精神的マスターベーションにとどまる。現在、日本映画に氾濫しているピンク路線やエロダクション・フィルムの興行的成功は、こうした家庭的消費のテレビや秘密試写会のブルー・フィルムや寝室でひとりこっそり読むエロ週刊誌と同じ用途のためにつくられたものだからなのである。しかし、それ故に、これらの作品は、決してトータルな社会的ヴィジョンを獲得することができない。劇場は個人の寝室であってはならない。エロダクション映画は、マイホーム主義に社会的には埋没できない欲求不満のチョンガー族の蟄居の場をつくった。映画はどんどん社会性を喪失しつつあるのだ。

4

映画は現実そのものではない。どんなにリアリズムにつらぬかれた映画でも、現実の臨場感のイリュージョンを与えるだけである。換言すれば、現実はスクリーンという単一な連続的空間にのみ存在するのであり、事実、スクリーンは、観客に、ショットとかカットとよばれるひとつながりの現実の小さな断片を提供する。この現実の断片、すなわちカットの選択と構成が、現在ある形の映画のモンタージュであり、シナリオ段階ではコンテとよばれるものにほかならない。コンテにもとづく映画は、現実の



状況の連続的展開をキャメラによって一度強引に断絶したフラグマンの再構成なのだが、それは全く自然な、連続的で複雑な現実そのものであるかのような印象を与えるようにできている。オブジェや表情のクロース・アップは、あたかも観客の視線や興味がそのオブジェや表情に対して集中されているかのごとく、いや、あたかもキャメラのほうが観客の眼の動きよりも先にそれを捉えたかのごとく、全く当然のこととして、観客の意識によって受け入れられるのである。これが、コンテ映画のモンタージュの本質的な詐術であると言える。クロース・アップが、しばしば、観客の精神の緊張をゆるめてしまうのもこの故で、キャメラは要するに、常に観客の視覚活動の先手をうたねばならぬのだ。コンテ映画は、こうして、決定論的に、観客の精神活動を受動的にさせ、麻痺させるテクニックと美学にもとづく。

ぼくたちは、現実生活においても、行動や情念を通じて、自分をとりまく空間のコンテを無意識につくりあげている。映画を待たずとも、人間の各器官の機能は、映画的テクニックを駆使する。ル・クレジオ流に言えば、首はパン、脚は移動撮影、注意力はズーム・アップを行なう。この生活感覚が、コンテ映画のモンタージュの不自然さを自然なものとして受け入れさせる動因になっているのだ。

しかし、こうしたコンテ映画のモンタージュの通念を破るもうひとつの映画がある。オーソン・ウェルズ、ジャン・ルノワール、溝口健二、ジャン＝リュック・ゴダールといった作家の映画だ。かれらの映画のテクニックの特色は、結論から言えば、〈ワンシーン・ワンカット〉と〈パン・フォーカス〉である。ゴダールの映画には、必ずしも「市民ケーン」のような表現主義的なテクニックとしてのパン・フォーカスはないが、画面の最前部のものを深奥部のものよりも特にきわだたせることを拒否し、画面構成をその空間の全体量として捉える意味でのパン・フォーカスの思想は常に存在する。コンテ映画のモンタージュは本質的にカット割りにもとづくため、いわゆるきりかえし（リヴァース・ショット）が多用され、パン・フォーカスは捨象される――なぜならきりかえしは決定論的にパン・フォーカスを否定するからだ――が、ゴダールの作品では、逆に、きりかえしのショットは皆無であり、画面全体の空間を一挙に表現することを志向するのである。ゴダールの最新作のひとつ「ウイークエンド（週末）」には、少なくとも二種類の巨大なワンシーン・ワンカットがある。ひとつは世界映画史上最長といわれる3百メートルのレールを敷いた移動撮影で、衝突事故があったため細い道路にとめられた車の長蛇の列をぬって、いがみあいながら進んでゆく主人公夫婦の車を追うシーンだ。キャメラは、ここでは、単に主人公たちの車の動きを追うだけでなく、そのシーンのドラマティックな構造の空間量を力いっぱいかついだまま移動するのである。キャメラの把握力とキャメラによって捉えられた空間の重量とが、五分五分の力で引っ張りあっている綱引きのように、いつ破れるか分らない緊張感をになって、ダイナミックな均衡を保つのである。そして、最終的に、道路の脇に転倒した車の残骸と血みどろの死体が画面にはいりこんでくることによって、それまでいらだたしくキャメラの動きに支えられてきた空間の重量のバランスは一挙にうちやぶられ、観客の精神の緊張感はドラマティックに高揚され、解放されるのだ。

もうひとつのワンシーン・ワンカットは、たとえば、映画の冒頭でミレーユ・ダルクが精神科医にセックスの体験を告白するシーンであり、あるいはまた、アフリカ黒人とアルジェリア人が交互に第三世界のメッセージを長々と演説するシーンである。これらのシーンは、時としてゆるやかなズームの動きや短い断片的な挿入カットがあるとしても、原則としてフィックスのワンショット撮影であり、しかも、意味ありげな背景や装置はすべて切り落とされている。そこではゴダールが主張する〈映画の**聞き方**〉が〈**映像化**〉されているのだ。この第二のワンシーン・ワンカットは、オーソン・ウェルズにも溝口健二にもなかった、ゴダール独自の映画哲学にもとづく全くユニークな手法であり、これまで映像に従属させられてきた映画における〈ことば〉の自働性（オートマティスム）を確立する新しい映画イデオロギーでもあるのだ（そこでは――特に第三世界のメッセージのシーンにおいては――〈ことば〉はすべてオフであり、登場人物たちすらも聞き手にまわるのだ）。

ゴダールの映画は、決してコンテ映画を否定するものではない。ただ、カット割りの概念、すなわち心理主義にもとづくコンテとモンタージュを破壊することによって、映画の視覚的かつ聴覚的空間創造の新たな可能性をきりひらくものなのである。少なくとも、ゴダールにおけるこうしたワンショット撮影のテクニックの総体には、一見なげやりにみえながら、実は明確に、リア

[ウイークエンド]



リズムへの体系的な志向が存在する。アンドレ・バザンが〈アクションの自然主義的解剖学〉とよんだ分析的演出によるコンテ映画においては、現実は、キャメラの――すなわち監督の――感覚と意識によって切断され、ひとつなぎの抽象的な記号に変質させられてしまう。それは裏目読みの可能な映画だ。なぜなら、記号は解読できるからである。たとえば、ヒロインの悲しみの表情のクロース・アップは、《彼女は失恋の痛手をおって苦悩にうちひしがれていた》という一行に相当するわけだ。あるいは、主人公の視点からグラマーな女性のあらわな胸の隆起へのズーム・アップは、《彼女のすばらしい胸のふくらみは彼の肉欲をうずかせた》という一行を読ませるわけである。

現実の抽象化を志向するコンテ映画のモンタージュは、観客に、自由な状況把握の余地を与えない。ある瞬間に呈示されたある現実は、ある正確な意味――状況に関わる唯一の意味――を規定するのだ。

しかし、ぼくらが現実の生活の中で行動する場合はどうか。たしかに、ぼくらの注意力は、その時の計画や目的意識や感情の高揚によって、状況に関する潜在的なコンテを作成する。その場合、たとえば、ひとつのオブジェはオブジェとしての要素あるいは存在理由を失って、ある種の意味をもつ記号と化す。しかし、同時に、ぼくらのアクションは依然として行なわれつづけているのだ。したがって、そのオブジェは、単に抽象的な記号と化して終るのではなく、常に、そのオブジェとしてのリアリティをぼくらの意識によび起こして、本体をとり戻す可能性を包含しているのである。たとえば、1枚のガラスの破片があるとする。そのガラスの破片にうつる影を見ているうちに、そこに恋人の顔を見る。ガラスは想い出や願望をうつし出す魔法の鏡となり、情念に意味づけられたひとつの抽象的な記号あるいは象徴となる。しかし、その時、手がすべって、このガラスの破片で切って血を流せば、そのとたんに、意識の中で、ガラスはガラスとしてのオブジェに逆戻りするのである。コンテ映画では、こういうぼくらの意識と現実のオブジェとの間の相互に交換自由なアクションの可能性を全的に奪ってしまう。カット割りの論理性が――したがってカットつなぎが論理的に緻密であればあるほど――観客の自由な精神活動を麻痺させてしまうのだ。その麻痺させる力の強さに、演出の巧妙さの度合いがかかっているのである。

ジャン＝リュック・ゴダールの「中国女」や「ウイークエンド」におけるワンシーン・ワンカットの体系的な使用は、逆に、観客の注意力の自由な方向性を解放し、現実の複雑さや矛盾をいっぺんに感知し、認識する可能性を強要するので、視覚的には、もはや受け入れがたくなるほどである。キャメラはあるシーンの内在的アクションの展開に沿って観客をていねいに導いてゆくことを断固として拒否する。観客は無限の迷路の真只中に放りこまれ、方向を求めていらだつのである。デコールもオブジェも人物もセリフも、すべて記号や象徴として定着せず、相互に全く意味づけあう結合をすることなく、ひとつの無放図な巨大な空間を構成するのである。「気狂いピエロ」の中に引用されたエリ・フォールの〈ベラスケス論〉の一節（《そこでは空間が支配する……》）そのままに、ゴダールの映画は現実と意識との相互作用のアクションの軌跡を累積した空間のパズルであり、空間はダイナミックに躍動する。それはただちに、そのまま映像の具象化ではないが、映像と音の存在感に重みを加え、人物をデコールから切断したり、画面の最前部を深奥部よりもきわだたせて意味づけたりすることを拒否することによって、観客に、現実知覚の真の諸条件を解放する構造主義的なリアリズムを獲得したのである。

ゴダールは「勝手にしやがれ」以来、しばしば、従来の映画のストーリー性を破壊したと評価あるいは批判されるが、彼の映画は必ずしもストーリー性を否定してはいない。映画のストーリーの〈語り方〉を変革しただけだ。その結果、ゴダールの映画は、全く逆説的に、しかし全く自然な形で、ゴダールの映画が破壊した従来のコンテ映画の可能性をも肯定し、解放することになったのである。メロドラマを破壊したゴダールの映画は、実はメロドラマを解放し、新たな可能性を与えるものだ。カット割りに基づくモンタージュを破壊したゴダールの映画は、実はモンタージュを解放し、新たな出発点を創造したのだ。ゴダールは映画の牢破りなのである。

《ゴダールは既成の映画のシステムを粉砕した。絵画におけるピカソのように、彼は映画を攪乱し、すべてを可能にしたのである》とはフランソワ・トリュフォーのことばだ。

少なくとも、ゴダールとともに、ぼくらは〈もうひとつの映画〉を発見しつつあるのだ。

見ることについての対話的記述

武満徹

——「かくも長き不在」の監督アンリ・コルピは〈映画音楽の擁護と顕揚〉という論文の中で、映画音楽に関する諸々の伝説を打破しなければならない、と言っています。すなわち、映画音楽は無声映画の映写の際の映写機の唸りを消すために生まれたのだ、というナイーヴな伝説があるが、じつは1880年代のエミール・レノー〈テアトル・オプティック〉にはすでにピアノ伴奏がはいっていたのだ、そして、もちろん、1895年のリュミエール兄弟の〈シネマグラフ〉の上映にはピアノが鳴っていたのだ、つまり、映画は生まれた当初から音楽を伴っていたのだという。そして、コルピは、音楽はいわば映画の演出の消化剤であって、映画のリズムを決定するのは音楽だ、とまで極言しています。そうかと思うと、他方では、依然として、映画音楽は気づかれなければ気づかれないほどいいのだ、といった偏見もある。そんな偏見は映画の盲人の美しいたわ言だ。もし映画において音楽が気づかれないほどいいのだとしたら、いっさいの音響効果、いや、演出も、映像も、演技も、セリフも気づかれないほどいいということになるではないか、と言うハンス・アイスラーのような作曲家の反論もありますが……

僕は音の問題から映画を考えることが多いわけですが、音も〈ことば〉もイマージュという次元でとらえられるように思います。つまり、映画においては、映像も〈ことば〉も音も、それがあるべき通常の時間の枠ではない他の場所に位置せられた物としてあるからです。

僕は映画音楽というものは、固定した美学をもちえないと思うし、その方法論は確立されないだろうと思う。実現をつねに延期されていると言うべきでしょう。黒沢明が「野良犬」でやり、ジュリアン・デュヴィヴィエが「望郷」の自動ピアノを鳴らした〈対位法〉とよばれるようなやり方は、一見ひとつの方法のようではあるが、それは映画というものをたんなるストーリーを運ぶセルロイドの帯として固定した考えからうまれたもののように思えるのです。

音も映像だと僕は言ってはいるが、所詮これは映画の場合に作曲者としての強がりを言っているので、やはりどうしても音楽は映像にくっついてしまう。少なくとも音も演出者によって演出されることは確かです。いくら個性ある作曲家として参加しても、音は演出され、時間的には分断されるのです。けれども、そのとき思うのは、傑れた映画ほど矛盾だらけで、現実のもつ矛盾と似たような矛盾をもっている、だから矛盾をはらんでいるとすれば、音をつけることによって、できるだけその矛盾を大きくする役割りをするべきだと考えています。やはり、映画で音楽だけが良かったということがよく言われますが、そういうことはまあないんで、映画が良くなければ音楽も良くないんです。

僕が、子供の頃に映画を観て強烈に残っている印象は、物語の感動や恐怖ではなく、〈ことば〉であり音でもある映像（イマージュ）、つまり形を変えたおもいがけない現実です。写される対象というものは、刻々に貌を変えているわけですね。だから、映画音楽の場合でも、たえず形を変えることを強いられる。

ところが、ひとりで音楽を書いているときは、自分の個人的な感性とか肉体的な趣味とかから、容易に脱け出せない。だから、僕の音楽にとって、映画の仕事に参加することはプラスになるんです。

すぐれた映画は、いつもわれわれに思いがけない現実を見せます。そっくり現実と同じようでありながら違うということが、映画の面白いところだと思います。

以前、溝口健二の「雪夫人絵図」を観たとき、山が出てくるんだが、僕にはそれがどうしても女の軀に見えるんだな。ところが、何年か後に、溝口健二がそういう女のかたちをした山を探して歩いて撮ったという話を聞いて、僕は、映画というものに、以前とはちがった積極的な興味をもつようになりました。

——映画作家の側でも当然、《音楽も映像である》という認識をもたねばならないということですね。その点では、たとえば、ジャン=リュック・ゴダールなんかは〈ことばの画家〉という表現で自己定義をしていますが、これなんか、映像自体をひとつの〈ことば〉としてとらえている感じがします。

本来、作家が求めなくてはならないものは、音楽家なら、音楽はことばであるという意識、つまり、〈ことば〉の音書きという自覚……。

たとえば、ジャスパー・ジョーンズというアメリカの画家がいますが、彼はああいう仲間の中ではめずらしく映画を作らない人で、《何故か?》と聞いたら、彼は《絵画はことばだからだ》と答えた。僕は正しいと思う。実のところ、いままで〈映画とことば〉とか〈音楽とことば〉ということがいろいろに言われておりながら、こうした問題については誰も真面目に考えようとしていない。おそらくゴダールぐらいのものでしょう。ただ、ことばというものを指示的な意味でとらえたのでは、問題は何も進展しない。「恋人のいる時間」の中で、空港に夫を出迎えに行くところで、ほとんど何も喋らないところがあるけれど、あれ程〈ことば〉が充満しているシーンはなかったですね。つまり、映画のうえで物語をただ展開するだけのことだったら、それはことばでも何でもないんですよ。〈ことばと映像〉〈ことばと音楽〉という問題について、僕自身はまだ答えを出せないでいるんだけど——。

つまり、ことばを繰返す人間の行為——たとえば映画をつくる行為でも、音楽をつくる行為でもすべてそれはことばに迫ろうとしている行為だと思います。——ことばって何だと言えば、コミュニケーションするうえでできた記号的な符牒なんですけども、言葉をつかうことで自分の中に他人という意識ができます。他者というものが、自己の内部に位置を占める。〈見る〉とか〈聞く〉とかという行為は、自分ひとりでいるときには起こらないんで、必ず他者が自分の中に入ってきて、そういう行為がおきるわけです。つまり、そこでは、作家は自分の中に自分をみているということになる。

〈撮る〉作家と〈見る〉作家

——映画は、たしかに、キャメラのレンズを通してしか現実をとらえることができないという宿命の上に成立しているわけですが、それだけに、映画作家は〈見る〉とか〈のぞく〉とかいう行為を全く当然の原理として、さほど明確に意識してはいないと思うのです。

極論すれば、映画はだんだん〈見る〉要素、〈覗き見〉の精神を喪失しつつあると思うのですが……

何かをのぞいてみるということは、もっとも孤独なことなんですね。のぞいた時、そこに他者を見る——これほどドラマティックなものはないと思うのです。

映画を〈撮る〉作家はたくさんいるけれども、〈見る〉作家は非常に少ないと思う。つまり、これからは〈見る〉人が映画を作るべきだと思います。〈見る〉ということは、素朴な意味から、また形而上学的な意味まであるけれども、まず素朴に〈見る〉ということが大事なので、映画というあの瞬間のぞいてみる行為は、截りとられた現実を〈見る〉ということで、截ることによりわれわれは思いがけない現実発見をする。〈撮る〉作家、〈見る〉作家といえば、さしあたり、ジュリアン・デュヴィヴィエなどは〈撮る〉監督でしょう。

しかし、これからはいろいろな〈見る〉方法がうまれてくるでしょう。大島渚は自分で〈見よう〉とする優れた作家だと思います。しかし、最近は自分が〈見るもの〉を作ろうとする意識があるように感じます。のぞいて撮る、それを映像化するということは、もしかしたら不健全な作業かも知れない。たとえば、大島渚が多くのエッセイを書いたり、アジったりしている程には、彼の撮る映画は健全ではないと思います。

——健全でないということは言葉として適当ではないけれども、〈死〉というものを、つねに生き生きとした現実の中に見ているということです。また、そうでなければ映画は作りえないんだと思います。ゴダールもまた、自発的に〈見る〉作家で



[恋人のいる時間]

すね。しかし、ときどき彼のドグマティズムに僕は僻易することがある。時たま彼の映画は、彼の思考の曲折のわりに安直なたんなる表現としておわってしまうことがある。単純な解答をただひとつだけ、しかも意味ありげに準備したりする。

たとえば、［恋人のいる時間］の中で、ホテルでの逢引の帰り、ハイウェイをとばしてトンネルの中で語りあうとき、＜天使＞と読めたことばが実は＜危険＞という言葉であったというような。それは、まったく単純なやり方で、言葉のかくれんぼですけども、でも、彼は言葉というものをたえず生成し死滅する映像として認識しているのでしょう。

——ジャン・コクトーは≪映画とは活動中の死をとらえることだ≫と言っていますね。ゴダールも、やはり、この認識の上に立って徹底的に＜見る＞行為を発展させていると思うのです。［気狂いピエロ］の中にもこのコクトーの映画定義が引用されていますが、結局、＜見る＞ということは、キャメラを通してしかとらえられない現実の中にたえず＜死＞を感じるということなのですね。

その通りですね。いままでは、ひとつの主題にのっとって、こういう対象をこういう方法でとらえるというようなことでしたけれども、現在は、たとえば音楽でも絵画でもそうですが、ある観念をそこに定着させるというのではなく、逆に、自分が現実から喚起されていく……。羽仁進や勅使河原宏の映画などがそうですが、思いがけないインシデンタルなものによって、自分の撮るものが変貌していく。常に喚起的な現実を発見し、またそれに触発されて、自己の内部をみつめて行く新しいタイプの作家——

マルチ・スクリーンは映画のモンタージュを解放する

——結局、＜のぞく＞ということは、イマジネーションを発展させることではありませんか？

もちろんそう思います。

——すると、たとえば、現在問題されているマルチ・プロジェクションといった方法は、スクリーンの多面化という現象によって、少なくとも観客の想像力を抹殺することにはなりませんか？

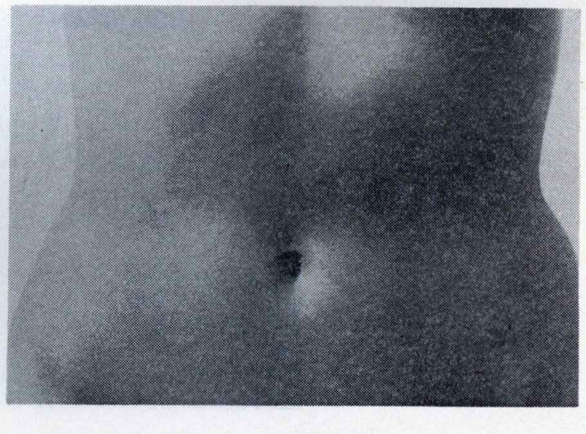
僕はそうは思わない。もし、キャメラを回し、多面化して撮り、写すと、現実そっくりなものがでてくるが、しかし現実そのものではない——ということが面白い。その差が非常に微妙なんです。映画で一番大事なことは、現実と似ててしかも現実そのままではないということですね。つまり、われわれも訓練されるわけです。観るほうも、いままでのように安心して見ていられないわけです。——映画のほうから視覚的な訓練を強いられるんですね。

マルチプル・プロジェクションの方式がなぜ興味深いかを考えると、それは映画の原理的な形式だと思うからです。しかもそれは技法的に平面的な移植をやっても意味がないものなんです。そこで大事なことというのは、オリジンというかアイデア、観念、つまり、モンタージュに関しての考え方だと思います。このままでいくと映画が次第に多面化されていくと思えるが、それはそうじゃない。つまり、あれは映画の＜時間＞というものについて、認識をはっきりさせるいいきっかけになってるんじゃないだろうか。

これまでのモンタージュというのは、たとえばAとBというシーンがあるとして、AからBに移行するときにはBが時間的に遅れてくる。それを心理的に同時的にしようとするのがモンタージュです。ところが、マルチ・プロジェクションの場合には、AとBが厳密に同時に並ぶわけです。これまでのモンタージュは、作者が強制して作るわけで、作者の心理に入ることにより、準備された結論へ到達せざるを得ない。しかし、マルチ・プロジェクションでは、観客自身がモンタージュに参加することが可能になります。そこで、これからの作家は、映像の本質についてもう一度注意深く考えなければならなくなった。特に映画の時間性について……。いままではAの次にBを入れるとか、いろいろ瑣末な方法論があったと思うけど、いま、映画はあらためて原点に返ったような気がするんです。だから、Aの次にBを置くにしても、置き方が変わってくる筈です。認識が変わるんだから。いままでのモンタージュは、1本のフィルムの中に先端から末端までがあり、その中にいろいろなシークエンスがあったわけで、どうしても時間的に遅れがでるため、それをなんとかして心理的な同時間内に与えたいというために、ある種のモンタージュの方法ができたのですが、それを、こんどはそういうことをしないでも、2本のフィルムにすれば、簡単にモンタージュできるわけです。マルチ・スクリーンを問題にするとき、また、一般にはモンタージュの問題として考えられていませんね。モンタージュ論も極限にきているんで、映画に対する認識を変えるいい契機になると思います。

アベル・ガンスの＜ポリヴィジョン＞とか、スクリーンを多面化する欲求は、昔か

［恋人のいる時間］



らあったわけです、といっても、誤解されては困るが、僕は何もスクリーンを多面化するのが一番良いというのではなく、また、ガンスのそれと現在のマルチ・プロジェクションのアイデアとはその根本において異なっているが、つまり、映画ほど観客の要求とか欲望に支えられている芸術というものはないと思う。つまり、観客が大きなものを欲すれば必ず大きくなる。これは、映画が企業化されていることで経済に関係しているし、テクノロジーと常に結びついてどんどん進歩するけれども、現在、一応の限界に達している。だから、ここで考えるべきは何かといえば、映画そのものの本質についてしかない。アマチュアが映画を簡単に作れるようになってきたのだから、専門家はこのもっともオリジナルな問題だけを考えるべきです。僕たちが映画を見て感動するのは、そこにオリジナルなもの、彼の思想とアイデアを見るからです。

プライヴェート・フィルムのあり方

——いわゆる＜プライヴェート・フィルム＞が最近いちじるしく発展し、爆発的な現象をかもしつつありますが、その可能性についてはどうお考えですか？

最近、プライヴェート・フィルムということが言われているけど、映画はみんなプライヴェート・フィルムですよ。実際にあの小さな穴をのぞいて撮るなんて、まったく個人的なものです。小さなプロダクションのもので思いがけない面白さをもったものがあるけれども、それはむしろ彼らが意識して面白く作ったものではなく、技術的な稚拙さや設備の不足などから非常にユーモラスな味を出していることが多い。深刻なベッド・シーンの中にひどくコッケイなものが入りこんできたり——もっともらしくないところがいいな。

おおざっぱに言って、フィルムの浪費ということがとてもすばらしいと思う。われわれはみみっちくなっているけど、＜見る＞ということがフィルムの消費量から制限されたら大変です。ひとつの対象を＜見る＞ということは、見た時間の何倍かのフィルムがなければ無理だ。プライヴェート・フィルムが、映画芸術をゆきづまらせた心理主義とか、ある物語性などとなんら関わりのない地点から出てきたということは、とてもすばらしいと思う。

しかし、僕はアンダーグラウンドの現状には批判的です、上映の方法を考えなきゃいけないと思う。映画はもっとたくさんの人に見られるべきで、そうした意味あいで企業の果たす役割がある。チャップリンだったか、≪自分のオリジナリティにとって、金銭が必要であった≫ということを言っていますが、確かに、映画のもっているオリジン——それが非常に小さくて漠然としたものでも、そこに金銭が投じられることで大きくふくらんでいく、それが映画というものだと思う。物語とかなんかに粉飾されない、＜見る＞思想というのは、それは小さくても、原型としていつもオリジンだけをいきいきとしてもっている——それが本来、映画だと思うのです。映画をたくさんの人に見せるために、企業は大衆の好みを映画の中に投じている、それは健全だと思います。しかし、それなのに現状のように、良い作家は映画会社にいないということが、これはまたおかしいんだけれども、困ったことですね。

＜見る＞ことの多義性と現代性

——考えてみれば、映画はルイ・リュミエールとともに生まれたと同時に、いわば、すでに＜プライヴェート・フィルム＞というか、＜ホーム・ムーヴィ＞というか、たいへん個人的なものだったわけですが、それをいかに大衆化するか、という問題が、メカニックの発達に伴なって映画企業に発展したと言えますね。しかし、同時に、ぼくらはリュミエールやエディソン以前の映画、つまり、映画がまだ生まれていなかった時代、人間がどういう観念、どういうことばで＜映画＞を考えていたかということを考えてみる必要もあるのではないかと思うのですが……

それは、とても面白い問題だ。僕がさっきから＜見る＞＜撮る＞というようなことを言うのも、それですよ。——しかし、それは映画をつくりながらでなくてはわからないでしょう。そして、結局はそれは解明できないでしょうけれど……。映画はこういうものだ、音楽はこういうものだ、として、やっている人はいないわけで、映画ってなんだろう、と自分に問いながら作るわけです。それだから、他人もみるわけです。映画のなかに出てくる現実、たとえばキャディラックでもなんでも、一切それは再生不可能の現実だと思います。つまり、われわれの手にしているもの、この生産社会ではあらゆるものが循環して再生されていくわけです。古びたキャディラックはぶち壊され、また新しくなるのです。不思議なことに、いまの社会では、ポンコツがないと新車は生産できない宿命があるわけです。ところが、映画の中ではすべてのものが再生不可能である。だから、よく見る作家というのはいつでも——先刻言ったように——死をみていると言えると思うんです。

良い映画にはそれを感じます。映画というのは、まずキャメラでフィルムにとって、編集するわけです。つまり、撮るからには、写される対象がつねにあるわけだが、対象を自分の人称の分岐した存在としてみる人と、まったく自分と違うものとしてみる人と、二つの異なったタイプがあるように思います。まったく違う外のものが集積した映像として作る人と、自分の人称として、それがわかれていろいろな姿になったものとして確認しようとする人とがあるように思います。どっちが良いというようなことは言えないけれど、つまりはとりあえず、外のものを見ることが必要のように思う。ポップ・アートとか、ネオ・ダダイズムとか他からの影響によって、映画人の対象をみる目は変わってきた。いままで大半の映画がストーリー・テリングだったから、そのへんがウヤムヤにされたままできている。羽仁進は外のものを見つめながら内部的なものを確認していく作家だと思うんです。トリュフォーもそうだし、ゴダールの場合はさらに複雑で、混乱していて、アメリカとか、その他、新しい現実に敏感ですね。

さきほどちょっとふれたジャスパー・ジョーンズに、アメリカの旗とか地図、ビールの空罐をブロンズでそのまま同じようにつくった作品があります。彼は絵画は2次元のものだから、字とか記号とか地図とか、2次元のものしか描かない。そうすることによって、逆に、いままで絵だとは思っていないものが、これは絵だといって提示されたとき、私たちにとって、そこにいろんな思いがけない問題が出てきて視覚的に多忙になる――複雑になってくるわけです。映画においてはものは人間の意志とはおかまいなしに結びあおうとする。その仕組みの中で、われわれはごまかされたりするわけです。それがまた映画というものの曖昧さ――多義的な面――でもあり、面白さでもあると思うわけです。

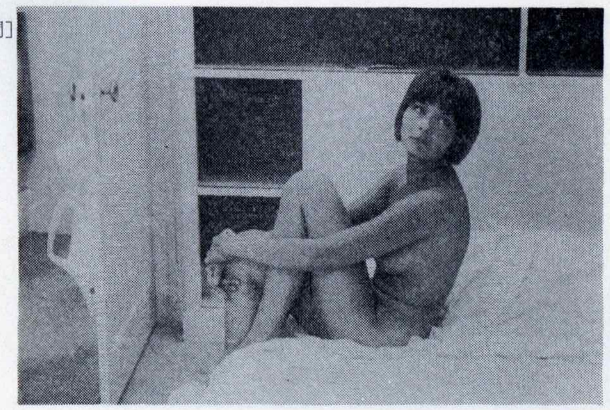
――映画は、少なくとも現在ある形の映画観念は、心理的な時間の上に成り立っているので、ぼくらは現実生活においてすら、時間を心理的なエレメントに分解し、還元してしまいがちですね。

それを避けるためには、フィックスな視点で――ただし非常な長さがなくてはならない、つまり、映画の時間を無時間的な感覚のもととしなくてはならない。ウォーホルのようにフィルムを回して、撮ってそれをつなげば映画になるのだけれども、その中で時間経過があって、ものが動いたりした場合には、いつも人間がそれを心理的に綴ってしまう。映画の時間というものは、どうしても心理的な時間なんだろうか？　ただこれからの映画は無数の心理的時間によって充たされているだろうと思う。

☆批評を超えたイメージの根源

――「奇跡の丘」や「アポロンの地獄」などをつくったイタリアの詩人監督ピエル＝パオロ・パゾリーニは、映画の技術上、従来の古典的映画を〈散文的映画〉そして現代的映画を〈詩的映画〉という呼称で分類して、ほぼ以下のように言っています――《古典的な映画の特色は〈物語性〉にある。古典的映画の言語は散文なのである。それに反し、現代的映画の特徴は、キャメラの存在を感じさせるということにある。チャップリンや溝口健二やベルイマンの偉大な映画詩においては、キャメラの存在を全く感じさせないということが原則であった。〈詩的映画〉の原理からすれば、かれらの作品は〈映像化〉されていないということになる。つまり、そこでは、ポエジーは、表現技術としての言語とは全く別の次元に生まれている。しかし、〈詩的映画〉の言語生成は、根本的に、ポエティックなインスピレーションとしての文体にもとづく……》。これは、現代映画のいわゆる〈映像主義〉の方法論の可能性というよりは、キャメラのテクニック、すなわち〈見る〉側の主体的なアクションが、そのまま、映画の〈言語〉として成立する可能性を述べたものだと思うのですが、このあたりにも、映画を一束の心理的な時間から解放しようとする志向があるのではないでしょうか？

そうですね。今までの古典的な映画では、キャメラの存在を気にさせてはいけなかったのですが、いまではキャメラの存在を意識させることは重要なことだと思います。プライヴェート・フィルムやアンダーグラウンドなど、アマチュアがやる作品を見て感じるのは、そこにキャメラがあるということですね。それは技法的にうまくないのですが、そこに従来のものとは違う受けとり方、違うものを触発する。時折、映画の中へ突然へんなものが、まぎれこんできたりするNGフィルム――レフが見えてしまったり、マイクロフォンが出ていたり、それは偶然に起こったアクシデントだけれど、実際には見ることに痛痒を感じませんよ――映画というものは。それに、作家の資質の違いということはありますけれども、同時に、〈見る〉人に、対象をとおして観客を意識するか、あるいは観客に背をむけて自分だけ〈見る〉か、かなりいろいろな問題があるように思う。イメージという言葉の中に、根源という意味があるわけです。ところで、詩的な資質の人と、散文的な資質の人とがあるわけですね。散文的な人は、つねに観客に、対象を媒体として語りかけますよ。一方、詩的な人は、観客が彼の背中をみるように、つまり、彼がみたものでなく、彼を見る――この場合、彼の存在はあってないようなものであり、彼の存在を貫いて対象を見る。これは見せようと思ってやるのではない。そういう違いがあるように思います。



［恋人のいる時間］

意識を醒めさせる映画というのは少ないですね。普通には、映画の中に登場人物になりきって一緒に動いたりする、そういうものが多いが、ある部分で非常に〈醒めさせる映画〉が必要です。最近、〈エヴァー・グリーン〉誌のアーサー・ペンの「俺たちに明日はない」についてのインタヴューの中でも、〈醒める〉ということについてさかんに言われています。あの残酷なおかしさは、やはり〈醒めさせる〉ことです。コクトーが言うように、〈生〉を語るとき、それかほんものなら、必ず同じ量で、〈死〉について語っていると思います。とすれば、すでにこれは批評を超越したことだと思います。〈見る〉という行為自体、批評を越えたものです。

なにしろ、未知なものを見つめようとする眼が必要です。未知なものといっても、これはSF映画のことではありません。じつは、自分の生活の瞬間にしか、本当の未知はないんですけどね。

これは、私の時間的な都合から、山田宏一氏をわずらわして対談の形でテープに収録したものを、なるべくその体裁を壊さないようにして書きあらためたものです。読みにくいものになったことをお詫びします。山田氏の労に心からお礼申し上げます。（武満）

恐怖祓いの思想

恐怖をあたえるものへのテロリズム

飯島耕一

1

1964年だったか、ヴォルス展を南画廊で見たとき、漫画風の水彩で〈眼のかわりの写真機〉というのがあった。1951年、38歳の若さで死んだヴォルスは、繊細な真珠貝のうち側の肌の傷にも似た、きわめて内面的な、地震計の針のふるえるようなヴィジョンの絵を描いているが、彼はまた写真のほうでも才能を発揮し、生計のほうはもっぱら写真にたよっていたという。ところでこの〈眼のかわりの写真機〉というのは、ひとりの男の片方の眼に、古風な蛇腹のついた写真機がくっついている絵である。《見るとは眼を閉じることだ》とヴォルスは書いているが、彼は片方の眼はしっかりと閉じて内側の夢を追い、片方の眼には写真機をつけて外界を見ていたようだ。つまり〈眼のかわりの写真機〉という絵はヴォルスの自画像でもあったのだろう。

感覚と思想という課題をあたえられて、ぼくはすぐにあのヴォルスの絵を念頭に浮かべた。われわれは聞き、そして見る。また感覚といわれるもののなかには触れること、嗅ぐことがあげられるだろう。だが、何と言ってもまず見ることだ。聞くことにしてもあるいは見ることかもしれず、触れること、嗅ぐことにしてもひょっとして見ることかもしれない。女の髪に触れ、その匂いにむせぶことで、五大州を見た詩人がいたことをわれわれは知っている。

感覚は、経験と同じように、それほどあてになるものではない。しかし、感覚と経験がなければ何ひとつはじまらないこともまたたしかだ。要するにヴォルスのあの絵のように、ふたつの眼をもつことだ。ひとつは外界に向けられた眼、ひとつは内面に向けられた眼。そのふたつの眼のドラマのまじわるところが問題だ。それがわれわれの生でなくてはならない。

実に平凡な結論だが、これ以外には考えられないだろう。

感覚ということ、あるいは見るということでぼくはまた、これまで何度となく引用されたランボーの〈見者の手紙〉の一節を思い出す。このところランボーを読むようになり、またしばらく前からぼく自身もずっと詩を書いているので、映画をあまり見なくなってしまった。ただ、珍しく明日はゴダールの「ウイークエンド」を見せてもらうことになっている。この作品のことはこのエッセーのうちでもふれることになるだろう。だがここではまず、1871年5月、友人ポール・ドムニーに宛てたランボーの手紙の一節を読むことにする。

《なぜなら、ぼくは別のものなのだ（別のものになるのだ——としてもいい——引用者）。銅が眼がさめてラッパになっていたとしても、それは銅の落度ではない。このことはぼくには明らかなことだ。ぼくはぼくの思想の開花期に立会っている。ぼくはそいつを見つめ、そいつに耳を傾けている。》

《詩人たろうとする人間の第一の問題は、自分自身をよく認識することだ。全面的に。彼は自分の魂を求め、調べ、試験し、知るのだ。魂のことがわかったら、次には魂を耕さねばならない！……怪物みたいな魂をつくらねばならない。》

《ぼくが言うのは、見者にならねばならない、見者に自分をつくりあげねばならないということだ。》

《詩人はあらゆる感覚の、長く、限りない、醒めたデレーグルマン（きまった規則のふみはずし）によって見者に自分をつくりあげるのだ。あらゆる形の愛や苦悩や狂気だ。彼は自分自身を求め、自分のなかから一切の毒を汲みつくし、その精髄だけを守るのだ。筆舌につくせない苦しみだ。そこには一切の信念と、超人的な努力が必要だ。何よりも、彼は大いなる病者、大いなる犯罪者、大いなる呪われた者となる。——そして至高の賢者になるのだ！——なぜなら、彼は未知なるもの（知らない人）になるのだから！　彼はすでに他のものよりもゆたかな自分の魂を耕したのだから！　彼が未知なるものに到達し、そしてそのとき狂乱して、ついに自分のヴィジョンの知性（知的認識力）を失ってしまったとき、彼はそのヴィジョンを見たことになる！　その飛躍のうちにあって、これまで聞いたことも、名付けられたこともないようなものによってくたばる破目になっても、おそるべき他の働き手がやってきて、彼がくたばったところからはじめてくれるだろう！》

ランボーもことが感覚からはじまることを述べている。感覚のデレーグルマンだ。ランボーほど自分を別のものにしようとした人はいなかったが、彼の到達しようとした未知なるものとは何だろうか。結局、ぼくはそれを彼が最後の詩集〈イリュミナシオン〉で言っているような《新しい愛》であり、《非19世紀的、非キリスト教的な愛》であろうと考える。

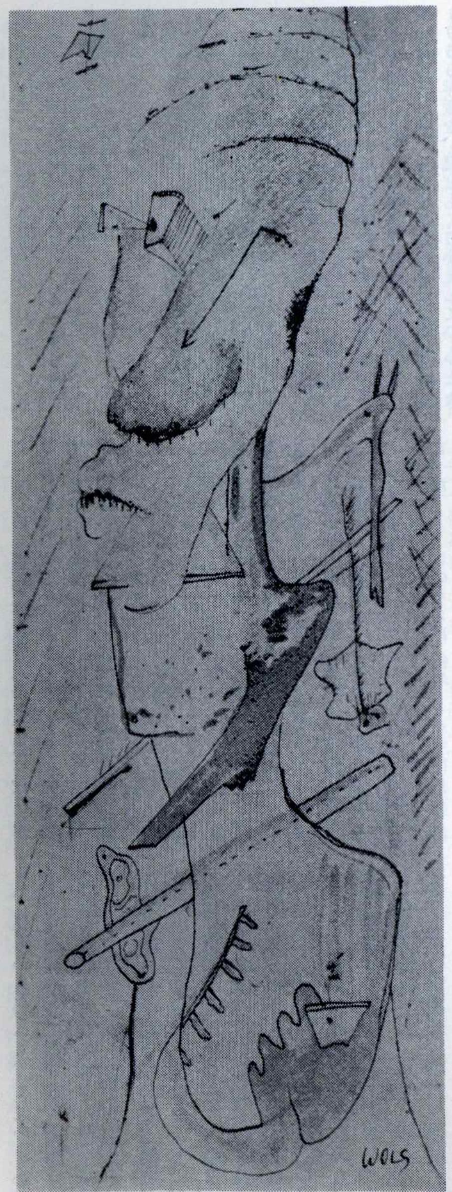
ゴダールの「気狂いピエロ」のラストで、ピエロ＝ベルモンドは、ダイナマイトで自決をする。そこで、ランボーの〈地獄の季節〉のなかの、

また見つかった！
——何が？——永遠だ。
それはまじりあった海だ
　太陽に。

という一節が字幕に出てくるが、〈イリュミナシオン〉の〈精霊（ジェニー）〉という詩では、〈永遠〉イコール〈愛〉だという方程式がみちびき出されている。言ってしまえば、ランボーは19世紀後半（今から百年ほどまえである）の時期に、次の世紀に、はたして新しい愛が成立つものかどうか、成立たせなくてはなるまいと企図した。それは19世紀ヨーロッパ的ではない愛でなければならなかった。ぼくは他のものとなる。銅はラッパになる。そのように、愛は別の新しい愛とならねばならない。それが彼の企図だったと、端的に言って言えるのではないか。そしてわれわれもまた、今、20世紀の後半の時代にあって、新しい愛の鍵を見つけなくてはならないと考えているのではないか。詩によって、また映画という、きわめて20世紀的な手段によって、何やら曲りなりにも次の世紀の愛の鍵を見つけることができはしないかと考えている。

「気狂いピエロ」でゴダールが自決する男と、ランボーの詩句をもってきたのはなぜか。ぼくはまだ、納得させられるほどの論及を知らないが、そしてまたゴダールのあの映画をブニュエルの「昼顔」などと比較して、ぼくは以前から否定的に論じてきたが、今思うに、ゴダールはあの映画で、彼の〈地獄の季節〉を撮ろうとしたのではないか。ヴェトナム戦争も、物質文明の爛熟も20世紀的アンニュイも、男女関係も、アニメーション文化も、ロビンソンの片隅の静けさを求める心も、つまり一切、20世紀的なものが出てくる。ランボーの時代にはなかった自動車による放浪生活も出てくる。そしてまるで原水爆の爆発にも似た、みずからの手による死がやってき、あとはむなしくひろがる清潔この上ない空と海だけとなる。この映画と、サルトルの〈大戦の終末〉での原爆に関する見解の先にこそ、そして、〈シュールレアリスム宣言〉をはじめとするブルトンの思想の先にこそ、来たるべき世紀の思想——新しい愛の可能性がまさぐられることとなるだろう。だが、それは一体、どこにあり、どのようなものであるのだろうか。

今は、ランボーが〈見者の手紙〉で言ったような《あらゆる感覚の長く、限りない、醒めたデレーグルマン（きまった規則のふみはずし）》の段階に、すべての詩や映画の実験も行なわれていると見ることができる。ランボーはピタゴラス教やオルフォイス教といった難行苦行のあとに解放がもたらされる宗教に関心をもったというが、いかにも難行苦行の時代であり、思想的にも感覚的にも今は混乱と、無方向の時代であると思われる。無方向という状況をもっとも早い時期にわれわれにスクリーンからしめしてくれたひとりもゴダールで、彼の「勝手にしやがれ」は行動を信じがたくなった青年の行動とは言えない無方向のよろめきを見せてくれたのである。言えることは、



ヴォルス〈眼のかわりの写真機〉

信ずるに足りる思想も宗教も、何もないというのが今の時代であろう。空も海も信ずるに足りないと言った詩人もいた。

2

ここで、私がヴォルス展を見て1年足らずのちに書いた〈世界写真年鑑〉——1965年版平凡社——の書評を引用させていただきたい。

これまでもそうした感想をもたないわけではなかったが、今日の写真というものは、とくに神経の行きとどいた傑作ほど、多くの場合、見るものにある恐怖に似た感覚をあたえるのではないだろうか。今度出た〈世界写真年鑑〉1965年版を、幾度もくりかえしてひもときながら、ぼくはとりわけそうした感想をもったのである。

たとえば今度の年鑑で、長野重一の〈ある企業学校〉における1枚、職業訓練所の少年たちの、就寝前の暗い表情を見ることは、ぼくには何かこわいことである。西ドイツのトマス・ヘプカーの〈もうひとつのアメリカ〉のうちの1点、〈アメリカン・フットボールの練習場風景〉も何かこわい、ぞっとするものを感じさせる。実際のフットボールの練習場は、若い活力にわきかえっていることだろう。が、それが黒白のもの言わぬ写真に変ると、ある変質が起こって、見るものに寒々とした、鳥肌の立つ恐怖感をひきおこす。

見る者を、裸の、冷ややかできびしい意識そのものに化すことを、今日の多くの写真家はのぞんでいるのだろうか。それはアンジェイ・ムンクの「パサジェルカ」や、ミケランジェロ・アントニオーニの「太陽はひとりぼっち」の冷たい感覚に、どこか通じているとも言えそうだ。そう、写真のなかの人間たちは、おそろしく孤独そうなのである。オランダの若い写真家マルセル・ミネについて光吉夏弥氏が《人間のなかにある孤独な存在を見つめようとしている》と巻末で書いているが、マルセル・ミネだけではなく、多くの写真家の作品の人間の背後にぼくが見てしまうのも、そのかくしようもない孤独の核のようなものである。

岡村昭彦の〈南ヴェトナム戦線〉の残虐な戦場写真はむろんおそろしい。が、それとは別の、冷たい透明な恐怖感（それは現代の恐怖、あるいは人間の実存と言いかえてもいいが）を、ぼくらは華やかなモード写真や、何げない街頭スナップのうちにも嗅ぐことができるのである。この感覚から、多分、写真もぼくらも逃避することはできないだろう。が、なかで、フランシスコ・フロリアンの〈カーニヴァルのキス〉を見て、ぼくはようやくほっとするものをおぼえた。《わたしがはじめてブラジルへ行ったとき、リオのカーニヴァルにほとんど浸りきってしまった。……このキスは、毎年、リオで行なわれる何百万人の、何百万のキスの中のひとつである」とこの写真家は言っているが、幾度もこの年鑑を開きながら、ぼくはいつも前述の恐怖感とはもっとも縁遠い、この〈カーニヴァルのキス〉のページにもっとも長く見入ったのであった。

今、引きうつしながら、たとえばこの短い書評でも自分が〈感覚〉ということばを何度もつかっているのに、自分でいささか驚いたが、それはともかくここで言っていることに対する考えは今も変ってはいない。

ランボーは〈地獄の季節〉で、《断じてmoderne（近代的、現代的）でなければならない》と言っているが、ランボーより半世紀ののち詩人エリュアールは、《ボードレールをはじめロートレアモンやランボーといった詩人たちは、不幸への趣味をもつことで、moderneだった》というようなことを言っている。とすれば、20世紀人は、〈恐怖への趣味(グー)〉をもつことで、moderneであると言えるかもしれない。しかもこの20世紀独特の恐怖の感覚は、18世紀人も19世紀人も知らない感覚であるに相違ない。1枚の写真にも、その恐怖の感覚はこもり、見るわれわれも、すばやくわれわれのうちなる〈恐怖の感覚〉を発動させつつ、その写真の光と影の粒子の肌を見るのである。

この〈恐怖の感覚〉の向こう側に、一体、何が出てくるのだろうか？

それは新しい愛か？　しかし、愛というキリスト教的な匂いのすることばでは呼べない何かであるのかもしれない。それはひょっとして、快楽とか快感に近いものかもしれない。快楽や快感に、われわれは今なお罪の意識の尻尾をもっているが、倫理感はおそらく変革され、カーニヴァルのキスのよろこびにも似たものが普遍的に認められるようになるかもしれない。これまで《感覚か》とか《感覚にすぎない》とかという言い方で、ややペジョラティフに見られていた感覚が、来るべき時代には、より解放されて、愛にとってかわるかもしれない。人間に宗教が欠きがたいものとすれば、新しい邪宗が起こって、人々によろこびをあたえ、力をあたえるかもしれない。宗教は阿片とされるが、阿片ほど魅力的な宗教があれば、われわれとても無関心ではいられまい。

3

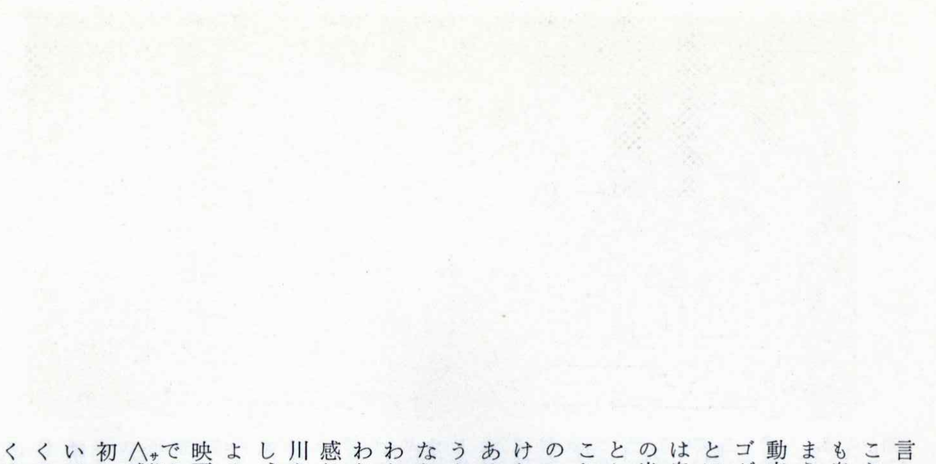
ここまで書いてゴダールの「ウイークエンド」を見た。日本語のスーパーがまだついていないので、セリフがよくわからない。それにまたとくにセリフを聞きとりにくいような音や音楽がついている上に、セリフが小声であるいは大声すぎる大声で言われるのがこの映画の特徴である。結局はっきりと聞きとれたのは、〈彼女〉（ミレーユ・ダルク）が、"civilisation"（文明）と言ったのと"au secours"（助けて!）と何か叫んだのだけである。しかしこの映画はこのふたつのことばが聞きとれるだけで、あとは映像で十分にわかる映画である。冒頭の贅沢なアパルトマンの一室での夫婦の姿は、ふつうのヨーロッパ映画のムードである。それが一歩外へ出ると自動車の戦場となる。この映画の思想はと言えば、さきの〈文明〉と〈助けて!〉につきるようだ。いろいろな思想善導、思想解説、思想演説映画があるが、ゴダールの映画は何と言っても感覚がさきに立ち、思想の部分はわれわれ見る側が考えるように出来ている。ゴダールだけではない、アントニオーニも、今村昌平も、ブニュエルもレネもみなそうである。ただぼくは今あげた映画作家のなかでは体質的にゴダールにいちばん近く、おそらくぼく自身が映画作家になっていたらゴダールのような方法をとらざるを得なかったのではないかと思う。ゴダールは非力ながら、かぼそい腕ながら、よくその重い問題に立ち向かっている。ぼくにしてももともと非力であって、大島渚のような方法で政治的現実をとらえることはしなかった（できなかった）だろうし、今村昌平のような〈ねちっこさ〉で女を追い食欲を追う力業はもてないだろう。つまり〈暴力的〉に現実をとらえること、引き裂くことはしないで、〈鍵〉を見つけ、それで現実をひらくだろう。まったく力みに力んだところで、脳髄を〈思想〉なんぞでいっぱいにしたところで、ランボーのいわゆる《愛の鍵》とでもいうべきものがないとしたら、現実は容易にその胸をひらいてくれるものではない。力だけでは扉をぶちこわしてしまうことになる。

それにしても、「ウイークエンド」を見ても、ヨーロッパはかなりひどい精神状態にあることがわかる。映画の冒頭の倦怠にみちた都会的ムードは、ラストではまったくちがったものに変貌する。銅が朝起きてみたらラッパになっていたようなもので、ルソーの《自然にかえれ》が実現され、都会ムードだった美女がインディアン風の鉢巻をして豚の足(?)を口いっぱいにほおばっているところで映画は終わる。

アメリカ・インディアンの扮装だが、ヨーロッパ人の心性の底には、やはり救いには東方から来るという気持があるのではあるまいか。1920年代のシュールレアリストたちも仏陀やダライ・ラマに神秘を見た。ロシア革命にしてもロシアという〈アジア〉の事件だったところにヨーロッパの衝撃はあったようだ。彼らはいつかは東洋の神がアッチラのようにヨーロッパを襲って打ちくだくだろうことに恐怖し、また踏みくだかれることを潜在的に希望してもいた。《東洋は、賢者の祖国であるばかりでなく、同時にこれはまた野蛮な力をたくわえているところであり、ヨーロッパのあわれにも滑稽な表現たる文化芸術の敵たる〈蛮族〉、大破壊者の永遠の故国であり、その馬蹄の下に、再生を目ざして廃虚と死とをまき散らす、もえさかる火災のような炬火で武装した久遠の革命家たちの永遠の故国なのである。》（ナドー〈シュルレアリスムの歴史〉福田・大沢訳）。

こうしてゴダールのような人が中国や文化大革命に関心をもつのは当然のことであろう。彼はしかし政治家ではないから、感覚の動揺と混乱から、政治思想に対する詩的思想を生み出して行く以外にないだろう。《詩人は、決して思想を提供してはならない。彼は対象物を提供すべきである。つまり、たとえ思想を提供する場合でも、それに対象物のポーズをとらせるべきである》とフランシス・ポンジュが言っているが、詩も映画も同じであろう。その映画監督ならば監督の、それほど偉大でもない思想のお説教を聞きに、われわれは映画館に通うのではない。彼のカメラがとらえた自然の風景、ものの姿を見に行くのであり、スクリーンの上では、人間もまたものとしてあるのである。スクリーンの上の人間は、舞台とはちがってなま身の人間ではなく、スクリーンの上の光と影の粒子である。われわれはそのようなものとなった人間の動きにつよい関心をもつのである。これは20世紀人の特性のもっとも大きなものであろう。岩の上の、さらに紙の上のしみや線に、人間は自分自身を読もうとした長い歴史をもっている。そして20世紀人は好んで、スクリーンの上のしみや線をのぞきこんできた。

ゴダールの自動車がわれわれの自然なのではないか。自動車が燃えているが、あれは山火事とさしてちがわないものだと思ってみることである。文明でなく、自然ばかりだとしたらそこは楽園だろうか。いや、アマゾンの奥地の水やみどりの樹木の過剰は必ずやわれわれに恐怖をあたえ、脅やかすことだろう。われわれが自動車という自然の過剰に堪え得ず、《助けて!》と叫ぶように、アマゾンの奥地でも、われわれは、みどりの過剰に《助けて!》と叫ぶことだろう。人間と自然、外界との関係は、そのようなものである。ポンジュは、人間はどうあっても人間であることから抜け出せないと言い、樹木は樹木から抜け出せないと



言っている。自動車も自分が自動車であることから抜け出せない。そして人間も樹木も自動車も日常的、実用的意味にされてしまうことに反抗しないではいられない。自動車も反逆するのであろう。

ゴダールの「ウイークエンド」では、みごとに自動車が人間に反抗した。人間が今度は自動車に反抗する。こういうテロリズムの光景は、われわれをよろこばせる。恐怖とか恐怖の感覚と言ってきたが、今度は、こちらから、恐怖をわれわれにあたえるものへのテロリズムを、現代芸術は敢行しなければならない。これがわれわれの思想である。そしてこの場合、愛とか愛の鍵というものもテロリズムと同義語であるにほかならない。愛はままごとではないだろう。

われわれはこういう関係を把握するなら、われわれのうちにも活力が湧いてくるのを感じることができる。周囲の自然に、山や川や自動車に、われわれのことばをさし出し、交感することができる。食欲と性欲のよろこびをもつことができる。あの多くの映画や小説の、衰弱した、紋切型の食と性ではなしにである。ランボーのまさしく〈感覚（サンサシオン）〉と題された詩は、おそろしいほど初々しいものである。《ぼくは何も語らない、何ひとつ考えない。ただ限りない愛がぼくの魂に湧き出してくるだろう。そしてぼくはとおく、非常にとおくにジプシーのように行くだろう。自然のなかを——一人の女といっしょにいるように幸福に》。これはランボーの出発の詩だった。しかしその彼も傷ついて行く。傷ついたのちに〈地獄の季節〉が書かれ、奇蹟のように〈イリュミナシオン〉の〈精霊（ジェニー）〉のような新しい愛を出発を求める詩がやってくる。

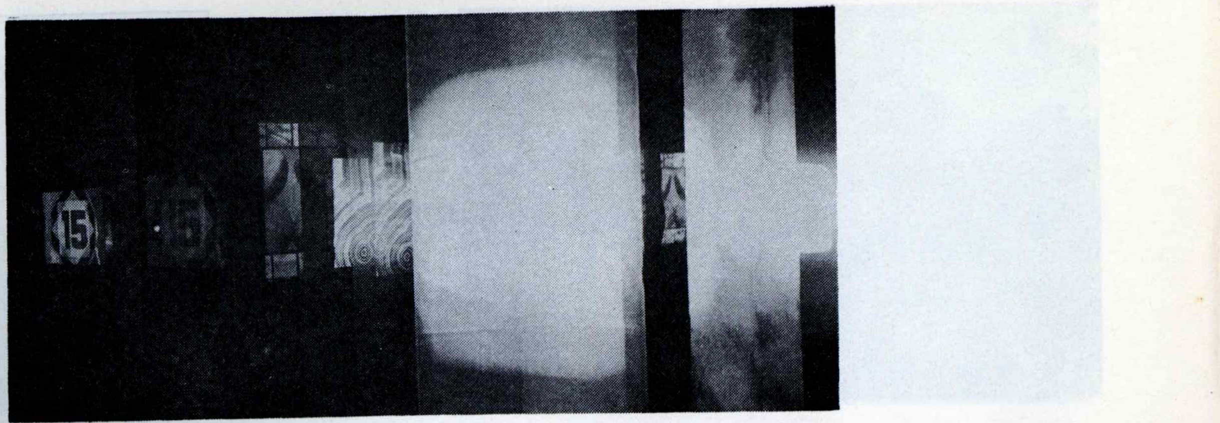
4

ここまで書いて「中国女」を見ることができた。「恋人のいる時間」「軽蔑」などで、ゴダールはたしかに状況に対して受け身の姿勢をしめていた。「気狂いピエロ」で彼は反抗の姿勢を見せているがそれも弱々しい身ぶりだった。それが「ウイークエンド」ではかなり荒々しい叫びをあげて、言うならば〈恐怖祓い〉をしようとしている。

「中国女」もスーパーなしで見たので、ことばの部分がまったくわからない。マラルメの詩でもブルトンの詩でも何とか読めるのだが、あのような調子のフランス語でまくしたてられると、まったくわからない。ただ、マルキシズム、帝国主義、毛沢東といったことをくりかえし演説口調で話し、叫んでいるのがわかる。「ウイークエンド」はセリフなしでわかる映画だが、こちらはセリフの洪水で成立っている映画である。しかしここでもフランスの青年たちがかなりひどいことになっているということはわかる。芸術面でもピカソをはじめとして20世紀のパリの芸術を動かしたのは、フランス人でなくて外国人だが、ここでは、モスコーの共産党であり、北京の共産党が、彼らを動かしている。フランスの青年たちが、紋切型の文句でしゃべればしゃべるほど彼らの空虚さが露出してくるように見えてくる。

一体、革命ということは、生活面の革命と同時に精神面の革命もなくてはならないものであり、ということは人間が言語でものを考える以上、言語の革命がなければならない。しかし、この映画を一度見聞きしたかぎりでは、彼らは、彼ら自身の新しい言語をもっていない。哲学者フランシス・ジャンソンのしゃべり方もかなり紋切型であるように思え、そのあたりに根本的な疑問を感じた。ぼくは、悲しげにアンリという青年が、パンを切ってバターを塗り、牛乳入りコーヒーを飲んでいるところなどに（くりかえして出るが）妙に眼をひかれた。こう書きながら、ぼく自身、非個性的な（体制の言語とさしてちがわない）ことばでこうして評論を書いていることを意識するが、少なくとも詩を書くときは、新しい言語の発明をめざそうと思う。つまり少なくとも30年50年後の言語をも想定しつつ、書きたいと考える。

最近、全学連のふたつの派がどなりあっているのをまじかに見る機会があったが、彼らのふりあげる角材もさることながら、彼らのつかっている言語の硬直と貧困が、悲惨だった。さらにそれを茫然と見ているしかないぼく自身もみじめだった。それにしても彼らも、彼らの言語を発明すべきだ。魅力ある言語を！「中国女」を見ると、フランス人ゴダールが、中国やヴェトナムについて感じることと、われわれ東洋人が感じることには、越えがたい溝があるようだ。同じことばを話さない、理解したいということは、差別が存在していることだとゴダールは言っているようだが、こういうわけで、ことばというものは、きわめて重大である。ことばについてより深く考えることなしには、何ひとつ根底的なことにはふれ得ないだろう。相手のことばが、よく理解できないということこそ、最大の恐怖かもしれないではないか。思想はここに発する。



4つのプロジェクションのためのエンヴァイラメントA（1968年）。次ページはその図面

光像の鉱脈

粟津 潔

1＝絶えざる〈アウラ〉へ

エルネスト・チェ・ゲバラの日記の装本の仕事をするために、色々と資料を眺めているうちに、私の心象に刻まれて行くものを感じたのは、1枚のポートレートだった。それは、今でもよく知りつくされた、ボリビアの死の瞬間をとらえた〈キリストの死〉に似た顔貌のチェ・ゲバラの写真であった。いかなる人間でも、死の姿、死の顔、そして死への衝動を内包したというものは、言葉とか視覚という感官を、破壊してしまうような、ある種の超感覚的なものがある。そして、〈死に顔〉が伝えるものは、人間の存在、つまり生の問題を突きつけることになるのだ。

《人間の顔は、沈黙と言葉の境界にある》と言ったのは、マックス・ピカートであったと思うが、〈死に顔〉にはとりわけ、人間のイメージのなかから、失われてゆく**アウラ** [Aura] がある。

アウラとは、《どんなに近くにあっても、遠い遙けさを思わせる1回かぎりの現象》であると、W・ベンヤミンは言う。《物質に還元すれば近づきやすいものであっても、その姿が宿している遙けさがいつまでものこる》

チェ・ゲバラの死に顔の茂みの中には、どうしても、この〈アウラ〉のはたらきがあった。それは、永いあいだ複製時代によって芸術創造のなかから剝奪されていったものだが、再び複製のなかにおいてさえアウラのはたらきを、私自身が見いだしていたのではあるまいか。1枚のポートレートのなかから、世界の心というものを、《ゆさぶり動かす》ことのできたものは、複製のなかに現われたアウラのはたらきであったのだろう。少なくとも私自身については、そうなのである。しかも政治行動者としてのチェ・ゲバラであるよりも、そこには自己の行動を通じて、アウラたらしめるところの彼の存在自体が、そのまま創造的な価値を一瞬持っているということに他ならない。

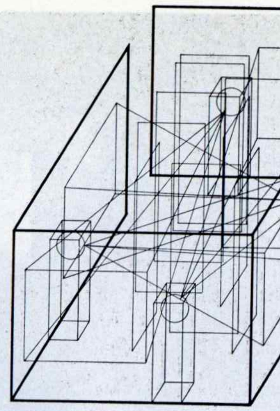
私は、この〈死に顔〉に見とれざるにはおれなかった。複製術が運んできた一片の紙ペラのなかにも、アウラは消えうせないで、私の胸もとに突き刺さってくる。それは、まさしく政治的なものであるよりも、創造的であり、ベンヤミンのいう芸術の〈礼拝的価値〉への開口部なのである。

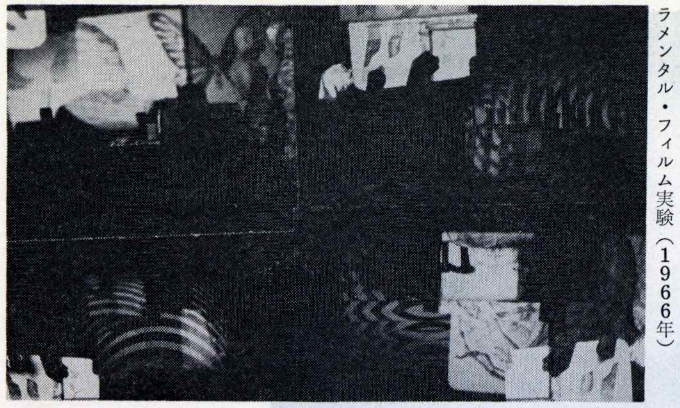
私は永い間、〈アウラ〉のはたらきが、デザインのなかに復権することを願っていた。いや、アウラが強烈に私の前に出現することを願っていたと言い変えてもいいだろう。それは、薄汚れた1枚のポートレートであった。

ベンヤミンは、芸術の存在を、〈礼拝的な価値〉と〈展示的な価値〉とのふたつに分類した。そして複製時代の芸術には、展示的価値だけがおしだされて、礼拝的価値は薄らいで行き、人間の肖像、顔のなかに、それが、姿をのこしているといっていたが、マスメディアの創りだす今日においても、なお複製が運んできた〈礼拝的価値〉は、アウラの強いはたらきにおいては、消えうせるどころか、いっそう力強い叫びとなって出現するのであると思う。この再びおきることのない、私の情動のはたらきは、いったん行動を開始しだすと、果てしなく続いていくのである。創造行為とは、絶えざる誕生であり、絶えざる死なのである。

2＝すでに始まっている光像について

〈現代美術の動向〉展に出品した、私の〈4つのプロジェクションのためのエンヴァイラメントA〉という作品は、作品として完成しているものではなかった。というより、作品というものがここでは具体的には存在していないのである。会場の一室を占領した私のプロジェクターの光筒から放射され、投出される光像は、〈見えるもの〉がたちまち消えさって行くスペクタクルなのである。投影されたものが、一瞬消えさる、黒味の部分に残像が、次々に出現





武蔵野美術大学グラフィック教室のエンヴァイラメンタル・フィルム実験(1966年)

するという、非在性をプログラムしたと言えるだろう。

作品は会場で約5時間で組み立てられたのだが、その組み立て中に、東野芳明が現われて、ひとこと《道場やぶりか》といった。この道場やぶりというのは、ジャンルのちがった連中に突然出合った時に発する、不意の言葉として、受けとっておいた。〈美術もデザインも、あったもんではないという立場≫から、デザインのことを考えている私にとって、〈道場やぶり〉というのは奇妙に思えたが、美術という道場へ、デザインという道場が、めり込んできたことはたしかだが、デザインという道場に美術という道場が、なだれ込んでいることも、またたしかなことである。私の作品といえない、非在性の光像、〈4つのプロジェクションのためのエンヴァイラメントA〉は、すべて印刷物のコピーである。印刷物から復写したスライド・35ミリ・フィルムの上に印画されたものを、それぞれ、4つのプロジェクターに、81枚が積め込まれており、しめて、324枚の像が、12のスクリーンのうえに正確なパースペクティヴを描いて明滅して行く。

その光像が描きだすなかには、私がかつて描いた印刷物の断片化したものが、次々と消えて行き、日常のなかから拾いあげた、印刷物のタイポグラフィ、フォトグラフィもまた、観衆の眼前から、消えうせて行くのである。ベンヤミンは、芸術のなかから、〈礼拝的価値〉が失われて行くことを、絶望的に見つめているが、私は複製化した現代のメディアのなかに、再び、礼拝的価値を見いだそうとしている。

〈この4つのプロジェクターのためのエンヴァイラメントA〉なる試みは、すでに今年4月に行なわれたシンポジウム1968〈なにかいってくれ、いまさがす〉の場合と、〈現代芸術の華麗な冒険〉において公開されており、それは、みごとに失敗したものであった。

これはデザインではない。芸術でも当然あり得えない、まして映画でもないものへ、私は向かう。ある批評家(?)は、これを、〈構造主義〉とまちがえたらしい。そんなことはどうでもよいのである。私は構造主義についてはなんの知識も持ち合わせてはいないのである。そして〈道場〉という場も、またすでに失っている自分を、遂には見いださざるを得ないのである。

私の設置した、4つのプロジェクターと12面の透明なスクリーンの小さい部屋の中で、観衆は次々と放射される光像を浴びながら、視点の中心がどこへ通じて行くのかを、自分自身で決めて行く。用意された、インプット・アウトプットは、ここにはない。この部屋に入る瞬間と、もういやになって出て行く瞬間によってそれは決定される。部屋の側面にあけられたふたつの小窓から、のぞき見る観衆もいる。どこからでも観ることもできるが、見る対象物の光像は、次々と消え去って行き、シネマ・モザイクの影として動き始める。それはスクリーンの内部に、いくつもの不規則に動くシルエットを創りだして行く。

人々は、いくつもの包まれた、光像と、自分自身のシルエットのなかで、自分を他人に変え、他人を自分として見いだす。

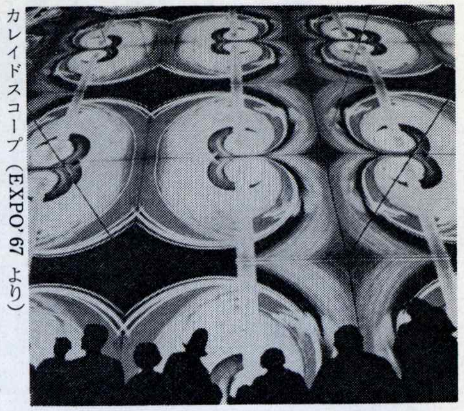
アラン・カプローは、《見る者をとりかこみ、光・音・色彩を含んだ、あらゆる素材からなる空間全体を満たす芸術形≫として、Environment という言葉を使用した。

私は、光像が、空間の透明なスクリーンの上に、よせ集まることによって、観衆を〈光体の内部〉に招きよせる導線を考えて設計しておいた。光像を浴びている観衆は、どこを見ることもできない自分を見るだろう。

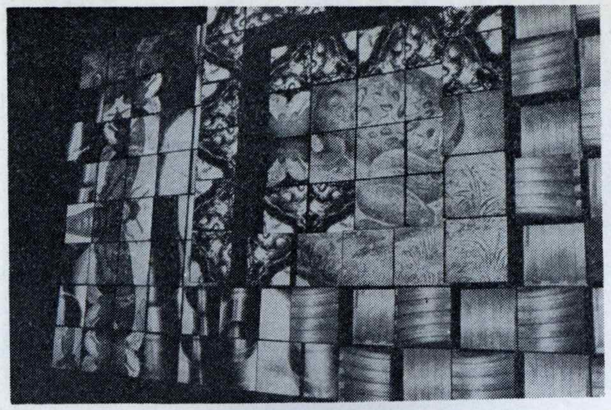
3＝多面映像が象徴するもの

《人間は人間にとって鏡なのである。鏡というものは、物を光景(スペクタクル)に、光景を物に変え、私を他人に、他人を私に変える万能魔術の道具なのだ。これまでにも、しばしば、画家たちは鏡について思いを凝らしてきた。それというのも、彼らは遠近法というレトリックの場合と同様に、鏡というこの〈機械的トリック〉のもとでも、〈見る者〉と〈見えるもの〉との転換も認めたからであり、そしてこの転換こそ、ほかならぬわれわれ肉体の定義であり、また画家の使命の定義なのである≫とメルロ＝ポンティは、〈眼と精神〉のなかで述べていた。

かつて中世紀には、ステンドグラスや壁画とかが、芸術における〈礼拝的価値〉を生んでいたが、規格化された空間のタブロー絵画が出現しだすと、たちまちにして、移動可能な大きさのなかに、自然や、描かれる対象物が、とじ込められてしまった。そしてある時は、きわめて個人的な所有物になる。しかし、創造と光像との関係は、いま始まったことではない。古いロマン主義の時代から、光像と影との重要性は、絵画の原点であったし、光像を描きつづけた画家さえいた。イタリアに起こった未来派のなかには、光や光像をキャンヴァスの上に



カレイドスコープ(EXPO'67より)



チェコスロヴァキア・パビリオンの〈キノ・オートマット〉(EXPO'67より)

現出しようと試みていた。この場合は、すべて描かれる対象が、光や光像であったのだが、今日の〈環境芸術〉とよばれているものは、それ自体の素材によって、〈生〉の対象として捉えている。

現代芸術やデザインは、まさしく、社会的な空間のなかへ、どんどん流出して行く。そうした文化を形成してきたものが、いわば建築やデザインの世界であり、それを表現の対象としているのが、現代芸術(美術)なのである。

今月では〈鏡というこの機械的トリック〉以上のメディアの各層が、相互侵入し、いわば多重化し、重なり合っているなかで、〈見る者〉と〈見られるもの〉の関係が、すでに開始されているのである。

それはかりか、カプローの定義を引き合いにだすまでもなく、光、映像、色彩、音響のそれぞれの厳格な緊張関係を創りだして行くことによって、〈もうひとつの見る者と見られるもの〉を現出していると言えるだろう。少なくとも、いくつものディメンジョンの集合によって、現代の創造を支えようとしているのである。

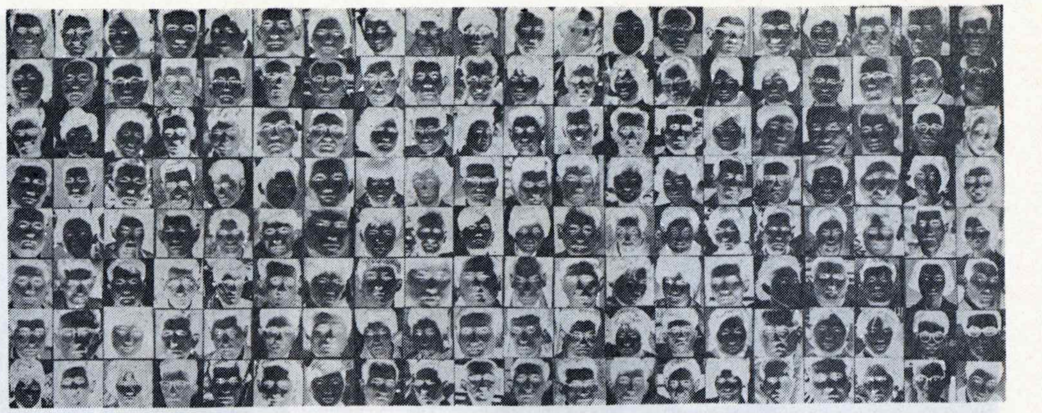
私は映画というものを、映画として限定しない。映画は、光像全体の視野から展望すれば、ひとつの要素であると思っている。そして、その重要な〈要(かなめ)〉である、とも思っている。だが、〈もうひとつの言葉を発見しなければならない〉限りにおいて、映画は映画でないものに向かわなければならないだろうし、デザインもまた、そうした意味では、常にデザインでないものに向かっているのである。たとえば、〈ヴィジュアル・エンジニアリング〉という言葉がある。これは、当然、視覚的な分野のデザインに、新しいディスプレイの効用を問題にしようとすることを意味している。いつの時代においても〈芸術〉よりも常に技術的なものとして登場する、そしてしかる後に、芸術は誕生する。映画芸術もまた同じである。始めは技術として登場したものが、後に映画芸術として独自に生長した。初期は、記録とか、〈見世物〉であったものが、そうであるように。とりわけ技術を媒介として生長した芸術のことごとくがそうである。

ヴィジュアル・エンジニアリングという言葉には、どことなく、芸術的なニュアンスの感じられないところがある。何か送りだす情報と機能、技術、表現がバラバラに結びついたところがある。たとえば、先年私が、モントリオールEXPOで観た、チェコ館の内部の〈キノ・オートマット〉や〈ラテルナ・マジカ〉、それにラビリンス館のなかのバルコニー式の2面スクリーンや、クリスチャン館のマルチ・イメージは、すでに見世物的でありながら、今日の映画を巧みに組み合わせた傑作が多かった。

周知のとおり、万国博といえば、〈ふりむきもしない〉人が多いが、それは、どうやら、せいぜい食べずぎらい程度のものであるか、万国博といえば、わが国では、70年安保の年の問題でもあり、政治的な立場から、政治的な理由によって、一口で、ソッポを向いてしまうのが現今の流行であるらしい。だが、秋は、先にも述べたごとく、素直に、チェコの〈ラテルナ・マジカ〉や観客とのフィードバックを組み込んだ〈キノ・オートマット〉や、いくつかの、マルチ・スクリーン映画を興味深く思っている。マルチ・スクリーンについては、よく知られているとおり、ひとつのシークエンスを、いくつかの角度と断面から、見せることによって、立体的に、実態を表現しようとするもので、必ず、一方向からの表現ではない。5面なら5つの方法と、5つの断面からそれを同時的に、共存せしむるということにおいて、成立する。一見バラバラに投影されていながら、観衆は、いくつもの角度から事態を透視することが、同時的に可能である。たとえば、一面において、赤ん坊が誕生する。もう一面は、その父親なり、その他の外部状況が投映されるという具合である。また〈ラテルナ・マジカ〉においては、古き時代においても登場した〈連鎖劇〉ふうの、現実に登場する人物と映画の主人公はまったくの同一人物で、画面中央から、主人公が舞台に飛びでてくる。そして、左右2面のスクリーンは、その人物のクロース・アップを次々と見せるのである。

これらのEXPOにおいては、劇映画、ニュース映画、記録映画、コマーシャル・フィルム、教材フィルム、テレビ放送、CCTV、ヴィジュアル・シミュレーターなどの今日の情報システムを、ほとんど、複合化し、映像のミックスド・メディアとよぶことが適当であろうし、情報の多次元時代をいかにも象徴的に示している。

映画は必ずしもひとつの画面において表現されるべきもののみではない。時には2面でも3面でもよいのであり、½面でも¼面でもよいのである。問題は、そのようなマルチ・スクリーンによって何を表現するのか、そうしてまたいかなる表現主体を可能へ導びくのであろうか——ということである。いたずらに多面映像を讃美するわけに



［他人の顔］のタイトル・バックより

はいかないが、ここにも映像語法の対位法のいくつかの好例を見ることができるのではあるまいか。ヴィジュアル・ディスプレイといわれる、様々な映像表現は、現在のところ、∧文化∨として、きわめてアノニマス（無名性）を基盤として製作されているが、それは製作する場合の条件に、技術的経済的な要素が、従来の映像表現より、いっそう復雑化しているからであり、そのために、作家の主体がいっこうに浮き上がってこないのである。その点では、CFなどと同様である。

少しくメディアめいたことを書きすぎたかもしれない。それは、私の方法を別段擁護しようとしているわけではない。現代芸術や現代デザインや、現代映画の交差する部分を書きながら、少なくとも共通な分母を吸収して行きたかったためである。事実私自身は、常にデザインという、やっかいな∧故郷∨があり、そこから脱け出して、どこにも所在不明な場所を、ようやく見いだそうとしているからである。そして、すでにかなりの距離を歩いてきてしまったように思うのだ。

4＝映画なんか……

私は、映像作家と同じような道を歩まない。デザインはもともと、無名性の上に成立している部分が多い。言ってみれば、∧隠れた創造者、隠れた行動の所有者∨であってよいのである。そして時折は、芸術のなかへ∧顔∨だけを突きだすが、再び華やかな汚水の中に、もぐり込んでしまうような性質を持っている。ピラミッドには、だれが創りだしたかわからない恐しい巨大さがある。デザインはそれなのである。しかもなお××が創りだしたのではないかという∧影∨だけは、かすかにのこしておくことなのである。

映像という言葉をできるだけ、使用しないで、光像という言葉を使用している点を注意していただきたい。映像には言語と共通する、アナロゴンの部分が多い。だが光像とは、物質であり、その物質が、現実という世界の暗部の物質を照らしだして行くのである。存在するものと、非在性の間には、ネガティヴィティとポジティヴィティがたくみに交差している部分がある。

∧4つのプロジェクターのためのエンヴァイラメントA∨は、そうした試みであったと言えるだろう。たちまち消え去って行く・・静止した光像の∧からくり∨は、たゆみなく無言で続き、くり返され、回帰する。マクルーハンによらずとも、∧身体に拡がっているといった精神∨は、空間・場・奥行・色彩・形・線・動勢・影の輪郭などの中心に∧隙間∨に侵入することによって、精神に向かい合うのである。

映画のように、観客と作者が向かい合うのではなく、とじ込められた空間のなかで、ひとりひとりの人間が、光像のなかにめり込むことによって直接向かい合うのである。この場合、作者は、常にアノニマスな存在となる。

私は始めに、アウラのはたらきについて書いた。それは、≪どんなに近くにあっても、遠い遙けさを思わせる1回限りの現象≫≪どんなに近くにあっても、近よりがたい≫ということであった。

空間・場・奥行・色彩・形・線・動勢・影の輪郭のなかにあって、そこに見いだすものは、自分自身、観客自身の投影にほかならない。私は以前、∧デザイン批評∨に∧ミックスド・メディア∨という言葉を用いて、人間が現代の人工環境のなかにどっぷりと浸っていることについて書いたが、それは、物質とイメージが激突する空間の内部に侵入することを意味していたのである、変化する環境のなかに飛びだすことによって、実は、現代という迷宮の内部に侵入することなのだ。

光が、音が、物質が、空間が、けたたましく乱舞するなかで、人間は、自分の存在を見いだす。そして自分という∧影∨のなかから、自分自身の∧アウラ∨を見いだして行くのではあるまいか。もしそうでないとしたら、一体、観衆は、何を見、何を体験するのであろうか。

映画なんか、こわくない……。

映画や映像芸術がなし得なかった、光像のミックスド・メディアは、いずれ次々と破壊的な性格を常に用いながら完成を見いださない新しい発見をしていくことである。

A－1



毎日▼・アリナミンAのもう

疲労はその日に解消しましょう

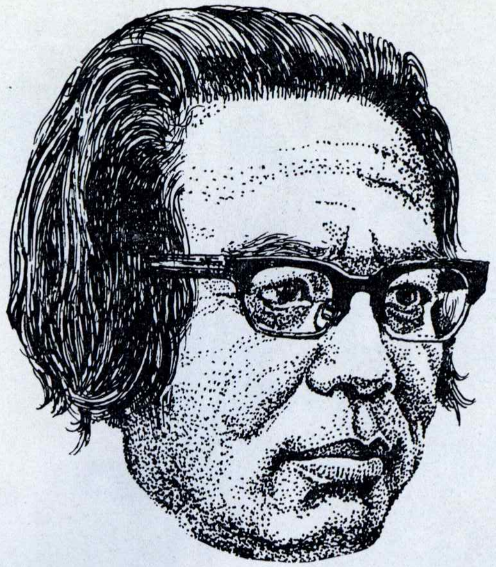
疲労・倦怠感・肩こり・神経痛・リウマチ・筋肉痛・食欲不振・便秘・疲れ目・夜尿症に

★5ミリ錠・25ミリ錠・ほかに50ミリ錠　★詳しくは医師や薬局・薬店でご相談ください

タケダ薬品

松本清張のライフワーク

昭和史発掘



以下続刊

第7巻発売

待望の二・二六事件第一部──辻政信を中心とする陸軍士官学校事件につづいて、真崎教育総監の罷免、相沢中佐の永田軍務局長斬殺と、皇道派と統制派の対立は頂点に達した。 480円

既刊6巻　好評重版！

1 陸軍機密費問題・石田検事の怪死・朴烈大逆事件 380円
2 芥川龍之介の死・北原二等兵の直訴・三・一五共産党検挙 480円
3 満洲某重大事件・佐分利公使の怪死・潤一郎と春夫 450円
4 天理研究会事件・「桜会」の野望・五・一五事件 480円
5 スパイ〝M〟の謀略・小林多喜二の死 450円
6 天皇機関説・京都大学の墓碑銘・陸軍士官学校事件 480円

文藝春秋刊


からだが軽い
疲れがとれる！
ビオタミンゴールド
巨人軍 長島選手
疲れは毎日とろう！
症状にあわせて正しくのめば強いききめが得られます
●疲れ・肩こりには……25ミリ錠1日1錠
●足腰の痛み・筋肉痛には25ミリ錠1日3～6錠
●神経痛・五十肩・関節痛
疲れ目(調節障害)・便秘にも
5ミリ錠・25ミリ錠・50ミリ錠
SANKYO
純良医薬
SPS
くわしくは三共SPS看板のお店でどうぞ
3イ—26


HONDA
N600E
本格派に贈る 高性能ツーリスモ！
すばらしい高性能をもつN360をベースに、さらにパワーアップした本格派のセダンです。0→400m加速19.7秒の鋭い加速力と時速130kmの高速性能を発揮。前輪駆動のすぐれた走行安定性で、悪路からハイウエイまで抜群のツーリングをお約束します。また、タコメーター・スポーツハンドルを採用。スポーティなドライブを満喫できます。
OHC43馬力・最高時速130km・0→400m加速19.7秒・燃費25km/ℓ(公式テスト値)・ヒーター・ウインドウオッシャー・デフロスター・ベンチレーター・前席安全ベルトなどを標準装備。
ホンダN600E
¥378,000(工場渡し現金価格／埼玉県狭山)
HONDA
本田技研工業株式会社



●創刊号執筆者

柴田 駿（しばた・はやお） 映画評論家 1940年生 東京外語大仏語科卒、現在、〈フランス映画社〉および〈シバタ・オーガニゼーション〉代表。

仲川 譲（なかがわ・ゆずる） 映画蒐集家 翻訳家 1938年生 早稲田大学国文科中退。ジャワ島考古学会会員、映画メロドラマ擁護協会会長。

ロベール・マラヴァル Robert MALAVAL 画家、彫刻家 1937年生 ニースのフレンチ・ポップ・アートの温床から生まれたフランスの最前衛の新鋭芸術家で、特に〈アリマン・ブラン（白色栄養素）〉と命名した特殊な素材による塑像で有名。

アラン・ジュフロワ Alain JOUFFROY 詩人・評論家・小説家 1928年生 NRF刊行の〈ポエジー〉叢書および〈オピュス〉誌編集主宰。作品＝詩集〈アチュリマ〉〈ある魂の四季〉〈おまえに〉〈軌跡〉。評論集〈視線の革命〉〈不在の画家アンリ・ミショー〉。詩小説〈夜よりも長い夢〉

安部 公房（あべ・きみふさ） 作家 1924年生 東大医卒。代表作〈壁〉〈他人の顔〉。シナリオでは〈おとし穴〉〈砂の女〉〈燃えつきた地図〉など。

いいだ・もも 作家 1926年生 東大法卒。著作〈斥候よ、夜はなお長きや〉〈アメリカの英雄〉〈神の鼻の黒い穴〉〈核をつくる思想〉〈転形期の思想〉ほか。70年にむけて全国をオルグ中。

中原 佑介（なかはら・ゆうすけ） 美術評論家 1931年生 京大理卒。著作〈ナンセンスの美学〉〈現代の彫刻〉。題は未定だがただいま大論文を執筆中。

松本俊夫（まつもと・としお） 映画作家・評論家 1932年生 東大美卒。著作〈映像の発見〉〈表現の世界〉、作品は［西陣］［石の詩］［つぶれかかった右眼のために］など。長編劇映画の構想が近く具体化する筈。

石堂 淑朗（いしどう・よしろう） シナリオ作家・評論家。1932年生 東大卒。シナリオ〈太陽の墓場〉〈水で書かれた物語〉〈絞死刑〉ほか、評論集〈怠惰への挑発〉など。

泉 雄司（いずみ・ゆうじ） 1948年生 北海道旭川北高校卒。

飯村隆彦（いいむら・たかひこ） 映画作家 1937年生 慶大卒。作品［オナン］［リリパット王国の舞踊会］［シェルター9 9］ほか。3年の滞米生活を終えて近く帰国の予定。日本フィルム・メーカース・コーポの結成に力を借している。

石崎浩一郎（いしざき・こういちろう） 映画評論家、早大政経卒。ハーヴァード大学で行なわれた国際セミナーに参加、アングラの最新情報を持ちかえった。

富岡多恵子（とみおか・たえこ） 詩人 1935年生 大阪女子大卒。著作は〈ニホン・ニホン人〉〈富岡多恵子詩集〉

赤瀬川原平（あかせがわ・げんぺい） 画家 1937年生 武蔵野美大中退。 現在、模型千円札事件第2審係争中。

今野 勉（こんの・べん） テレビ演出家 1936年生 東北大卒。代表作は〈ふたりで銀座を〉（七人の刑事） 演劇では〈一宿一飯〉〈千日島のハムレット〉。

鈴木清順（すずき・せいじゅん） 映画監督 1923年生 旧制弘前高校卒。代表作は［刺青一代］［肉体の門］［けんかえれじい］など。契約問題等で日活と係争中。

山田宏一（やまだ・こういち） 映画評論家 1938年生 東京外語大卒。〈カイエ・デュ・シネマ〉誌編集同人。［私の詩集］（35ミリ、短篇） 現在、［アウラ］［永遠の季節］［梅雨前線］などを企画中。

武満 徹（たけみつ・とおる） 作曲家 1930年生 代表作品〈環礁〉〈ノヴェンバー・ステップス〉 映画音楽では〈砂の女〉〈切腹〉など。現在、RCAビクターの依嘱でピアノ・コンチェルトの仕上げに取組んでいる。

飯島耕一（いいじま・こういち） 詩人 1930年生 東大卒。主な著作〈他人の空〉、アド・キルー〈シュールレアリスムと映画〉（上・下） 翻訳、最近出た評論集〈詩について〉でも半分は映画について論じている。目下、長編小説〈空想と探索〉を執筆中。

粟津 潔（あわず・きよし） グラフィックデザイナー 1929年生 著作に〈デザインの発見〉ほか。万博に196面のスクリーンを使ったプロジェクションを研究中のほか、近く赤坂〈スペース・カプセル〉でも、自在な映像活動を展開の予定。

●写真提供＝石上三登志、梶原和男、柴田駿、山田宏一、日本ヘラルド映画、ユニフランス・フィルム、シネクラブ研究会、キネマ旬報、パラマウント映画、ユナイト映画、フィルム・ライブラリー助成協議会。

●季刊〈フィルム〉第2号（1月刊）予定

特集1＝映像はどうなる A＝〈フィルム・アート〉の新しい胎動 B＝日本映画がはらんでいるもの

特集2＝〈フィルム・アート・フェスティバル東京1968〉の批判と報告 シンポジウム〈ぼくらにとって映像とは何か〉

情報＝世界のシネマ

シナリオ＝〈ウイークエンド〉ジャン＝リュック・ゴダール

執筆予定＝小松左京・東野芳明・横尾忠則・大江健三郎・黒川紀章・恩地日出夫・天沢退二郎（一部交渉中） および編集委員その他。

季刊〈フィルム〉 創刊号
1968年10月25日発行
定価500円
編集・発行人＝奈良義巳
発行所＝株式会社フィルムアート社
東京都港区赤坂7丁目2ノ17
赤坂中央マンション307号
郵便番号107
電話＝403－6606
振替口座＝東京73818
印刷所＝株式会社大我堂
東京都新宿区下落合1丁目6番地
製本＝三光社製本所
表紙＝株式会社北星美術
季刊〈フィルム〉編集委員会
粟津 潔・飯村隆彦・武満 徹・勅使河原宏・中原佑介・松本俊夫・山田宏一
池上 顕・高橋克己・奈良義巳
泉 秀樹・塚本修巳

季刊〈フィルム〉No. 1　1968年10月25日発行　発行所＝フィルムアート社　東京都港区赤坂7丁目2－17　赤坂中央マンション307号　tel. 403－6606



定価＝500円

IBM 7717